REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

ESPECIAL BRASIL

QRG

no. 16 - vol. 4 - diciembre 2004

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de
Lourenço Mutarelli

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

ESPECIAL BRASIL

Número al cuidado de
Waldomiro Vergueiro

Índice

PANORÁMICA

Waldomiro Vergueiro
Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas **193**

GÉNEROS

Roberto Elisio dos Santos
La historieta de terror brasileña **215**

Sonia M. Bibe Luyten
Panorama del mangá producido en Brasil **225**

EXPERIENCIAS

Eleomar Guazzelli
La historieta en Rio Grande do Sul **241**

Gazy Andraus
Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social **259**

Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas

Waldomiro Vergueiro
Profesor asociado y coordinador del Núcleo de Investigaciones de la Historieta de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, Brasil

Resumen

Describe la evolución de las historietas en Brasil al enfocar el trabajo pionero del italiano Angelo Agostini, la aparición de la primera revista de historietas, O Tico-Tico, *la entrada de las historietas norteamericanas en el país y la aparición de sus diferentes editoras, y describe sus actividades y principales publicaciones. Discute las tendencias, autores y personajes de los géneros más importantes de historietas brasileñas. Cuestiona sobre las perspectivas de estas historietas frente a las nuevas tecnologías electrónicas y las influencias de la historieta japonesa.*

Abstract

Describes the evolution of comics in Brazil, focusing on the pioneering production by the Italian Angelo Agostini, the publication of the first comics magazine, O Tico-Tico, *the introduction of the North-American comics in the country and the creation of the main comics publishing houses. Analyses the work of the main comics publishers, describing their activities and main publications. Discusses the tendencies, authors and characters of the main comics genres in Brazil. Asks several questions on the perspectives for Brazilian comics in face of the new electronic technologies and the Japanese comics.*

Introducción

Las historietas tuvieron un desarrollo bastante peculiar en Brasil, pues recibieron influencias de diferentes partes del mundo. Al comienzo, esta influencia procedía de las revistas humorísticas e infantiles europeas y de las revistas de historietas norteamericanas (los *comic-books*), respectivamente, pero recientemente, los mangas –historietas de origen japonés– tienen una gran influencia entre lectores y artistas.

Por otro lado, independientemente de las influencias culturales, es importante recordar el peso que ejercen las limitaciones económicas sobre los mercados latinoamericanos de historietas. Aparte de ser un arte gráfico, los comics son también un medio de comunicación y como tal forman parte de un enorme mercado de masas con ramificaciones mundiales y en estrecha relación con otros medios, tales como la televisión, el cine, la animación, etc.

De cierta manera, la historia de las historietas en Brasil es también, como en muchos otros países, una lucha per-

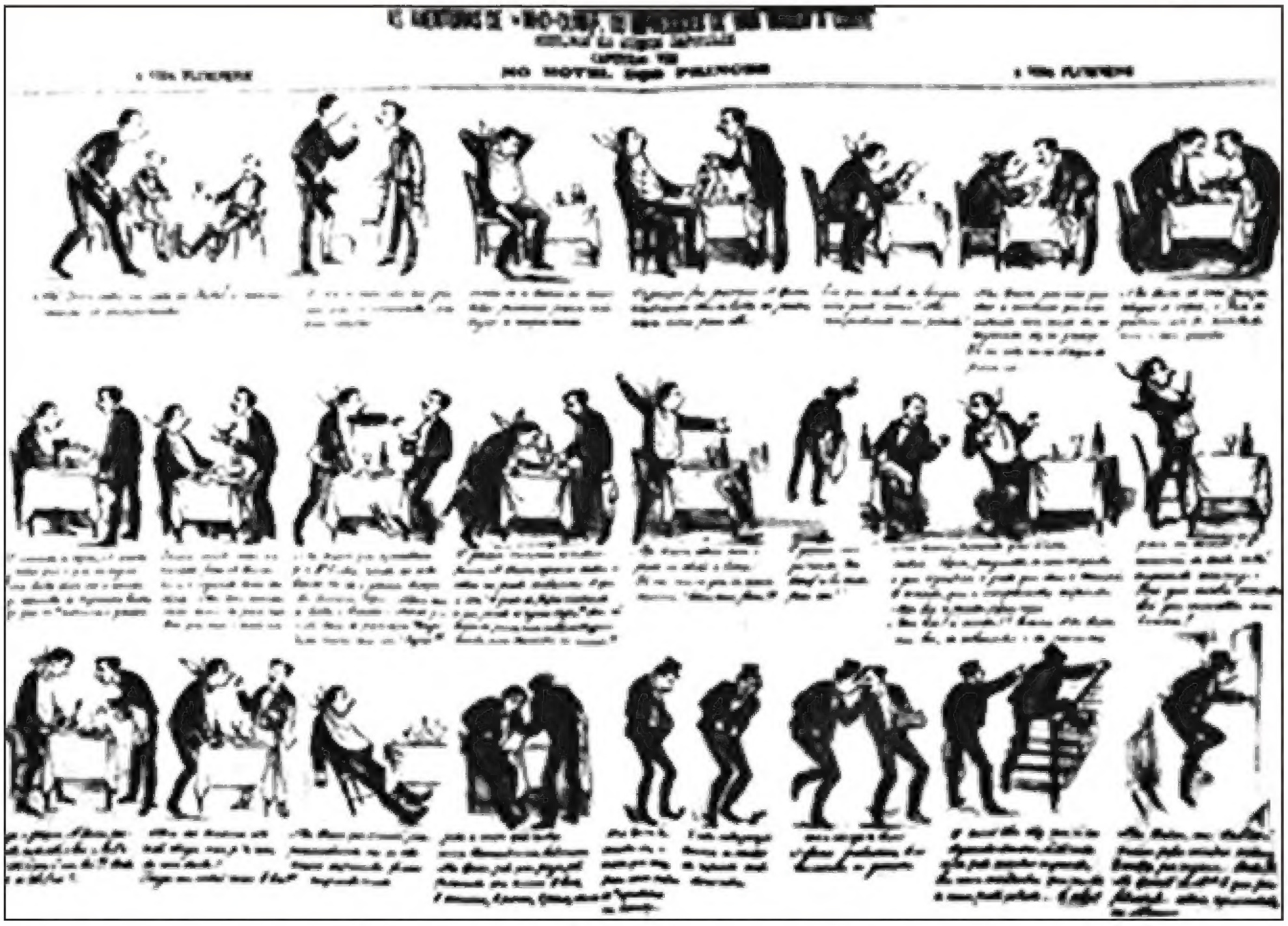



Figura 1: «Aventuras de Nhô Quim» de Ângelo Agostini, considerada la primera historieta brasileña

manente entre la necesidad de los artistas de expresarse a través del lenguaje de las historietas y las imposiciones de la industria moderna del entretenimiento, cuyo principal objetivo es el lucro inmediato. Una lucha que parece estar muy lejos de terminar.

La presencia italiana en el comienzo de las historietas brasileñas

Al narrar el origen de las historietas en Brasil no se puede olvidar un nombre: Angelo Agostini, un italiano que vivió la mayor parte de su vida activa en tierras brasileñas (Gaumer, 2002; Moya, 1970, 1996).

Él fue un gran precursor de las historietas en el país. Su arte puede ser comparado, muchas veces con ventajas, con la de sus contemporáneos Töpffer, Swinnerton o Colomb.

A pesar de que Agostini no hacía uso de los globos –toda vez que no eran comunes en su época–, sus historietas demostraban un soberbio dominio de la técnica de contar gráficamente una historia, por lo que no es de sorprenderse que muchos estudiosos brasileños de historietas consideren su obra gráfica «As aventuras de Nhô Quiim, ou impressões de uma viagen a corte», publicada en el periódico *Vida Fluminense* desde 1869, la primera historieta publicada en Brasil (y quizás en todo el mundo). Agostini produjo durante más de treinta años otras muchas narrativas gráficas. Fue considerado un modelo para todos aquellos que lo siguieron, al marcar definitivamente la historia de la narrativa gráfica brasileña.

O Tico-Tico, la primera revista brasileña de historietas

Angelo Agostini también fue el responsable del diseño del logotipo de la primera revista brasileña que publicó regularmente historietas en Brasil, en los inicios del siglo XX. Esa revista, titulada *O Tico-Tico* (El tico-tico, pájaro pequeño muy común en el país, denominación utilizada por las prescuelas de aquella época, llamadas *Escolinhas Tico-Tico*), fue publicada desde 1905 hasta 1960, siendo hasta el momento, la revista de historietas de más larga duración en el país (un récord que todo indica será sobrepasado por la revista *O Pato Donald*, cuya publicación se inició en 1950 y perdura hasta hoy).

La revista, elaborada en estilo europeo, trajo a los lectores brasileños varios personajes de las historietas norteamericanas de inicios del siglo XX, comenzando por «Chiquinho», el más famoso personaje de la revista.

El caso de «Chiquinho» es sui géneris. Por muchos años los lectores creyeron que se trataba de una creación genuinamente brasileña, en realidad creado en Estados Unidos. Durante los primeros cincuenta años de vida de la revista, pocos lectores supieron que el verdadero nombre del personaje era «Búster Brown», el atrevido muchacho creado en 1902 por uno de los pioneros del noveno arte, el norteamericano Richard Felton Outcault. Curiosamente «Chiquinho», aparte de convertirse en una presencia constante de la revista brasileña, fue visto en las páginas de *O Tico-Tico* por muchas décadas después de la desaparición de ese personaje de los periódicos norteamericanos. En la publicación brasileña, «Chiquinho» era

Figura 2: *O Tico-Tico*, la revista de historietas de más larga durada en Brasil.

hecho por varios artistas locales, que para él elaboraron las más variadas aventuras y hasta le dieron un compañero permanente de juegos, el muchacho afro-brasileño Benjamín.

La revista *O Tico-Tico* hizo posible también que se propagaran personajes de historietas en Brasil, muchos de ellos producidos por autores nacionales, que fueron publicados durante muchos años y que representaron una pléyade de interesantes creaciones artísticas. Entre esos personajes, es importante mencionar a «Reco-Reco, Bolão e Azeitona», tres muchachos creados Luis Sá que fueron también muy utilizados en la publicidad de diferentes productos en las décadas de 1950 y 1960, «Zé Macaco e Faustina», por Alfredo Storny (que también fue uno de los padres de «Chiquinho» en Brasil), un matrimonio bastante diverti-

Figura 3: «Chiquinho» (o sea «Buster Brown»), dibujado por el brasileño Loureiro.

do, similar a tantos otros de las historietas, y «Kaximbown», por Max Yantok, una tira cómica.

La introducción y el desarrollo del modelo de historietas norteamericanas en el mercado de Brasil

A pesar de la popularidad de «Chiquinho» entre los lectores brasileños de cierta manera se puede ver como la introducción de los personajes de las historietas norteamericanas en el país, considerada como un acto aislado. Ese muchacho travieso fue acompañado apenas por algunos pocos personajes extranjeros, publicados también en la revista *O Tico-Tico*, como «O gato Félix» («Felix the Cat»), de Pat Sullivan. De hecho se puede decir que la *invasión* real a partir de Estados Unidos sólo ocurriría en la primera mitad de la década de 1930, con dos publicaciones relacionadas con los periódicos de los estados de São Paulo y Rio de Janeiro.

En São Paulo, el periódico *A Gazeta* comenzó a publicar un suplemento infantil en septiembre de 1929 que luego fue bautizado como *A Gazetinha*. Inicialmente fue publicado una vez a la semana, y después aumentó dos o tres veces la frecuencia, lo que por si sólo demuestra su popularidad entre los lectores de entonces.

En su primer período de publicación, de 1929 a 1930, *A Gazetinha* traía pocas historietas norteamericanas: la más importante era ciertamente «Little Nemo in Slumberland», de Winsor McCay. Entretanto, en su segundo y más productivo período, de 1933 a 1940, ese suplemento publicó muchas historietas extranjeras después de haber aparecido en periódicos del exterior o en las revistas de historietas. Es importante, por ejemplo, mencionar que el personaje «Superman» pasó a ser publicado por *A Gazetinha* en abril de 1939, solamente un año después de su estreno en Estados Unidos. Otras historietas podrían ser mencionadas también como lo son «Brick Bradford», «O Fantasma» («The Phantom») y «Barney Baxter».

A Gazetinha, aparte de las historietas norteamericanas, también publicó a muchos autores brasileños, como Nino Borges, Zaé Jr. Sammarco, Messias de Melo y Jaime Cortéz (de origen portugués, pero tuvo una gran influencia sobre las historietas brasileñas, como se mencionará más adelante). Después de una breve interrupción durante la época de la segunda guerra mundial *A Gazetinha* retornó a los kioscos de periódico, y fue publicada hasta 1950.

Por otro lado si consideramos el clamor popular como el indicador del éxito de una publicación, seria quizás más apropiado recordar el año 1934 y considerarlo como la expansión de las historietas norteamericanas en Brasil. En ese año, una publicación llamada *Suplemento Juvenil* fue lanzada en Rio de Janeiro, fruto de la iniciativa del periodista Adolfo Airen, que había permanecido durante algún tiempo en Estados Unidos, y en ese país entró en contacto con los suplementos coloreados de los periódicos norteamericanos. A su retorno a Brasil Aizen imaginó que el modelo de esos suplementos podía ser trasplantado a nuestra realidad, y le propuso al periódico *A Nação* la publicación de varios suplementos. Entre ellos el dirigido a los niños fue el de mayor aceptación, que más tarde se convirtió en una publicación independiente.

El *Suplemento Juvenil*, como finalmente fue denominado después de haberse llamado *Suplemento Infantil*, publicaba a la mayoría de los personajes importantes de las historietas de la época como «Mandrake», «Flash Gordon», «Tarzan», «Dick Tracy», «Príncipe Valente» («Price Valiant»), «Agente secreto X-9» (Secret agent X-9»), «Jungle Jim»; «Mickey Mouse» y otros con un éxito estruendoso. Debido a su distribución nacional –al contrario de lo que sucedía con *A Gazetinha*, que era distribuida principalmente en São Paulo– el *Suplemento* logró la familiarización de los lectores brasileños con las más populares historietas producidas en Estados Unidos. En aquella época, el éxito del *Suplemento Juvenil* hizo que en poco tiempo otras publicaciones infantiles similares –como por ejemplo *O Globo Juvenil*, publicado por el periódico *O Globo*– fueran lanzadas en el mercado, para ayudar así a que las historietas norteamericanas fueran aún más conocidas por el público brasileño. El *Suplemento Juvenil* duró solamente pocos años, y después de dejar de ser publicado, las primeras editoras especializadas en revistas de historietas surgieron en territorio brasileño. Esas editoras se establecieron principalmente en la región sudeste del Brasil, o sea, en los estados más desarrollados económicamente –São Paulo y Río de Janeiro– situación que permanece relativamente inalterada casi setenta años después. Mientras, por su trabajo y por la distribución nacional, las revistas de historietas se volvieron muy populares entre los niños.

Debajo, las principales serán rápidamente descritas para dar una idea de sus actividades en el área de las historietas.

Ebal (Editora Brasil América Ltda.)

Fundada por Adolfo Airen en 1945, después de la clausura de *Suplemento Juvenil*, esta editora fue por más de treinta años una de las mayores editoras de América del Sur. Ebal fue responsa-

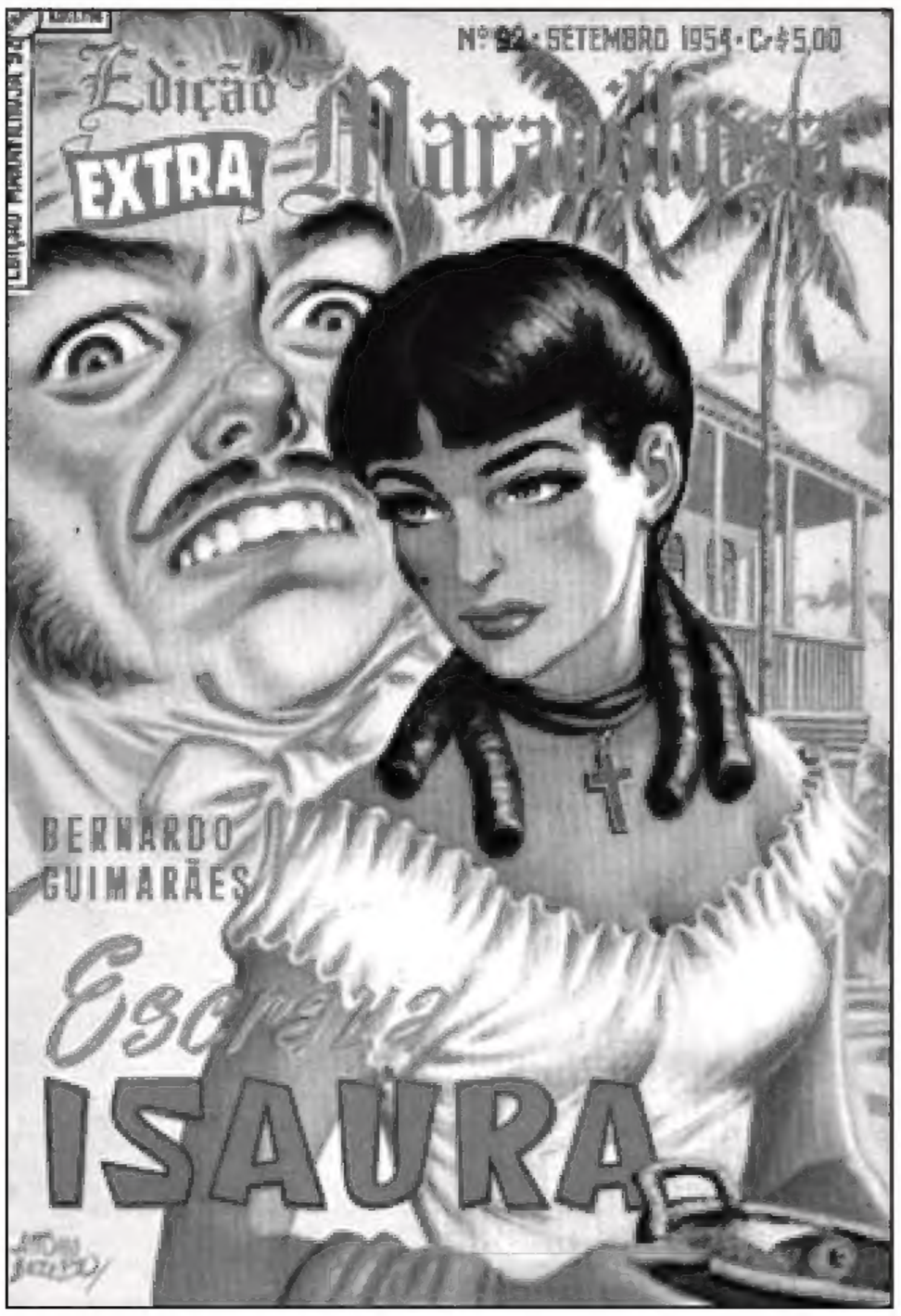


Figura 4: *Edição Maravilhosa*, los clasicos de la literatura brasileña en el lenguaje de las historietas.

ble de la popularidad de los principales superhéroes norteamericanos en Brasil, al publicar los personajes de las editoras National DC, como «Super Homem» («Superman»), «Batman», «Mulher Maravilha» («Wonder Woman»), etc, y Marvel Comic, como «Capitão América» («Captain América»), «Homem Aranha» («Spider-Man»), «Demolidor» («Daredevil»), etc. Adolfo Airen, el director de la empresa, era un gran emprendedor, muy activo, siempre preocupado por la aceptación de las historietas por el pueblo brasileño, principalmente los padres y maestros. Durante los más de treinta años de publicación profesional su compañía se responsabilizó con varias iniciativas que garantizaban la popularidad de las historietas en el país y también el apoyo a las creaciones de personajes o series de historietas genuinamente brasileñas.

Entre ellas es importante destacar algunos títulos:

1. *Edição Maravilhosa* y *Album Gigante*, publicados durante 1950 y 1960, adaptaron al lenguaje de las historietas las obras más importantes de la literatura brasileña, como «Iracema» y «El guaraní» de José de Alencar, «Mar Morto» y «Gabriela, Clavo y Canela», de Jorge Amado, y «Memorias de un sargento de milicias», de Manuel Antonio de Almeida, para citar apenas tres autores.

2. *Grandes Figuras*, publicados en las décadas de 1950 y 1960, presentaba en historietas las biografías de grandes personajes de la historia brasileña, como Getulio Vargas, Rui Barbosa y Tiradentes, entre otros.

3. «La historia de Brasil en historietas», por Ivan Watsh Rodríguez, y «La independencia de Brasil», con dibujos de Eugenio Colonese, que ofrecían a los jóvenes brasileños una versión más interesante de la historia del país de la que recibían en los libros de textos escolares.

4. «Casa Grande & Senzala en historietas», las *opera prima* del sociólogo Gilberto Freire, que narraba los orígenes de la cultura brasileña, adaptada para las historietas por la pluma magistral de Ivan Watsh Rodríguez.

La Ebal intentó también desarrollar varios personajes brasileños en revistas de historietas, y apostó fuerte en el título *O Judoca*, que mostraba las aventuras de un joven que utilizaba sus conocimientos de artes marciales para combatir los enemigos, en general maleantes de segunda categoría; sin embargo,

el personaje, a pesar de mantenerse en los kioskos de ventas durante algunos años, acabó siendo descontinuada. Infelizmente, las dificultades económicas en las décadas del setenta y ochenta terminaron forzando a la Ebal a abandonar el mercado de historietas después de más de cuarenta años de un importante trabajo por ese medio de comunicación de masas en Brasil.

Rge (Rio Gráfica y Editora)

La rama de las historietas de las organizaciones O Globo, un inmenso conglomerado de medios de comunicación, encargado de los periódicos, estaciones de radio, redes de televisión y diferentes y variadas publicaciones, fue desde su comienzo, el competidor directo de la Ebal. En tanto esta publicaba a los superhéroes de la National DC y después a los de la Marvel Comics, la Rge era prácticamente la única editora de los personajes del King Features Syndicates, entre los cuales se destacaban «O Fantasma» («The Phantom»), «Mandrake», «Ferdinando» («L´il Abner»), «Popeye», etc. además de personajes de otras editoras norteamericanas menores. La Rge publicó en Brasil una revista con el superhéroe «Capitão Marvel» («Captain Marvel») durante muchos años, para permanecer con él en los kioskos de ventas después que la editora del personaje, la Fawcett Comics, tomara un acuerdo con los editores de «Superman» (que la acusaban de plagio), y se comprometió a interrumpir su publicación en Estados Unidos. Durante la década del ochenta la Rge cambió su nombre para Editora Globo y mudó su sede para la ciudad de São Paulo (antes estaba en Rio de Janeiro); sin embargo, a partir de esa época ella fue reduciendo

Figura 5: *Gibi*, a la cual se le debe la denominación general de las revistas de historietas en Brasil.

gradualmente su participación en el mercado de historietas apenas a los títulos producidos por la Maurício de Sousa Produções Artísticas, que la editora asumió en 1987.

Editora O Cruceiro

Asentada en Rio de Janeiro, esta editora se volvió famosa por la publicación de *O Cruzeiro*, la más importante revista de variedad en Brasil durante la primera mitad del siglo XX. En la década del cuarenta ella comenzó a publicar revistas de historietas, principalmente, con personajes dirigidos a niños pequeños, como «Luluzinha» («Little Lulu»), «Bolina» («Tubbie»), «Gasparzinho» («Casper»), «Manda Chuva» («Top Cat»), «Zé Colmeia» («Yoghi Bear») y otros. En 1959 con el fin de prepararse

Figura 6: *Pererê* de Ziraldo Alves Pinto.

para la eventualidad de una ley que obligaba a las editoras de historietas a reservar el 50% de su producción para historietas brasileñas, la Editora O'Cruzeiro inició la publicación de la revista de historietas *Pererê*, que contenía historias de un grupo de personajes organizados alrededor del Saci Pererê, un personaje del folclor brasileño que fue representado en las historietas como un niño. Su autor fue Ziraldo Alves Pinto, que posteriormente se convierte en uno de los más conocidos artistas del país, con decenas de libros infantiles, sátiras, publicación en periódicos, historietas, etc. A pesar de que esa revista se publicó por apenas cuatro años –fue descontinuada en marzo de 1964–, se le pudiera considerar como la más importante y genuina contribución brasileña a la industria de las historietas, ya que los temas resaltados en las historias de *Pererê* tenían una temática muy regional y principalmente trataban sobre aspectos bastante peculiares de la herencia cultural brasileña (Vergueiro, 1990). Por desgracia el título fue prácticamente la única producción nativa de la Editora O'Cruzeiro, pues la ley anteriormente mencionada jamás llegó a ser aprobada por el congreso brasileño debido a la interrupción de los gobiernos civiles por el golpe militar de marzo de 1964 en el país.

Editora Abril

Creada en 1950, en São Paulo, esta editora fue, desde esa época encargada de la publicación de las historietas Disney en Brasil. Comenzó su desempeño empresarial exactamente por la publicación de la revista *O Pato Donald*, con el aporte fundamental de historias de ese personaje, aunque a partir del no. 479, una gran innovación fue introducida en la revista, inclusive en su título. Desde esa edición y cada quince días, la revista pasó a ser denominada *Zé Carioca* en los números impares, y concentrar en sus páginas historias creadas especialmente para el papagayo brasileño *bon vivant*, creado por los estudios Disney para el filme «Aló amigos» (conocido también como «Saludos, amigos»), en tanto las ediciones pares continuaban con el título y personajes originales. Debido a la aceptación del público, la revista *O Pato Donald* fue seguida por otras de historietas con los personajes Disney, como *Mickey* en 1952, *Tío Patinhas* (Uncle Scrooge) en 1963, *Almanaque Disney* en 1970, que continúan publicándose en Brasil y muchas otras del universo Disney que dejaron de publicarse por

un motivo u otro, como *Margarida* (Daisy) y *Pateta* (Goofy). En 1970 la Editora Abril, buscando aumentar su participación en el mercado de historietas, inició la publicación del título *Mônica*, que traía historias de un grupo de niños con situaciones que giraban en torno a ese personaje –una niña de fuerza excepcional y gran personalidad que dominaba a todos los demás–, creada por el historietista Maurício de Sousa. Esta iniciativa resultó muy buena pues ese grupo de niños se situó en la preferencia de los lectores brasileros y la Editora Abril consideró oportuno publicar más títulos de ese autor. Así en 1973 surgió la revista *Cebolinha*, seguida, algunos años después, en 1982, por *Cascao* y *Chico Bento*, este último un personaje del ambiente rural brasileño que se apartaba del modelo de niño de ambiente urbano universal, característico de los demás personajes. Estos títulos tuvieron un éxito continuo en las manos de la Editora Abril, hasta el final de 1986, cuando Maurício de Sousa cerró su contrato con la editora, y pasó a publicar sus personajes con la Editora Globo, donde permanece hasta hoy. En 1979 la Editora Abril asumió la publicación de las historietas de los superhéroes de la Marvel Comics en el Brasil, a los cuales, algunos años después, se les unieron los de la DC Comics, antes en manos de editoras de Río de Janeiro. Con esa absorción la empresa quedó responsabilizada con los personajes producidos por las dos mayores editoras norteamericanas hasta finales del 2001, para dominar el mercado de historietas del país durante ese período.

Actualmente, después de haber desistido de la publicación de superhéroes, la editora prácticamente permanece con las revistas de historietas de los personajes Disney, a los cuales, a partir del 2003, viene dando una atención especial, incluyendo el nombre de los autores originales en las historia –práctica que hasta entonces había recusado adoptar– y el lanzamiento de diversas publicaciones especiales.

Otras editoras

Una vasta gama de pequeñas editoras de revistas de historietas surgieron y desaparecieron en Brasil desde 1934. Muchas de ellas estuvieron en actividad por apenas algunos años. Unos pocos títulos publicó y desapareció del mercado cuando las condiciones económicas se volvían desfavorables. La ciudad de São Paulo, durante las décadas de 1950 y 1960 fue el lugar donde varias de esas pequeñas empresas se establecieron, y produjo variedad de títulos, la mayoría de ellos escritos y dibujados totalmente en Brasil. El trabajo de empresas como la Editora Octubro, la Editora Continental, la Editora Trieste, la Editora Edrel, la Editora La Selva y otras, fueron muy importantes para el desarrollo de las historietas brasileñas, toda vez que ellas posibilitaron que varios artistas brasileños vivieran de la producción de historietas por un largo período y, al mismo tiempo hicieron posible que los lectores brasileños tuvieran acceso a historias que lidiaban con temas más próximos a nuestra cultura y realidad. En las páginas de las revistas producidas por esas pequeñas editoras se multiplicaron en el país durante algunas décadas las historietas del género de terror y aquellas dirigidas a la producción de superhéroes brasileros, como se verá más adelante.

En la década del setenta en Rio de Janeiro la Editora Vecchi, que hasta entonces se notaba por la edición de revistas de fotonovelas, pasó a publicar también revistas de historietas, se destacó la encabezada por el personaje del lejano oeste «Tex», uno de los mayores éxitos del escritor italiano Gianluigi Bonelli, que continúa hoy publicándose en el país. Esa editora publicó historietas hasta su quiebra en la década del ochenta.

Durante ese período se responsabilizó con la introducción de diferentes personajes italianos en el país, entre los que se destacaron «Zagor» (de Guido Nolitta) y «Ken Parker» (de Berardi y Milazzo), como la versión brasileña de la revista *Mad*, actualmente muy popular en el país. Después de su quiebra, los principales personajes de la Vecchi pasan para otras editoras, con mayor o menor suerte.

También en la década del setenta una pequeña editora, la Grafipar, despuntó rápidamente en la ciudad de Curitiba con una propuesta diferente para la producción de historietas. Básicamente se centró en personajes de terror e historietas para el público adulto. La editora priorizaba la producción de autores brasileños, con un importante trabajo de incentivo a las historietas nacionales, inclusive con la realización de talleres, exposiciones y cursos sobre historietas, concentrados en torno de la Gibiteca (toma el nombre popular del *Gibi*) de Curitiba, primera biblioteca especializada en historietas creada en el país (Vergueiro, 1994). La Editora Grafipar abandonó el mercado de historietas a mediados de la década del ochenta, para dejar un espacio que hasta hoy no se ha llenado.

Editoras en actividad en el 2004

Considerando el actual mercado brasileño de historietas, es importante destacar que ha sido objeto de muchos cambios en la última década. A finales del año 2001, como hemos mencionado, la Editora Abril dejó de publicar las historietas de los superhéroes Marvel, que fueron asumidos por la Panini Comics, el representante de la Marvel Comics en el país.

Unos meses después también los superhéroes de la DC Comics fueron abandonados por la misma editora y asumidos también por la Panini, que de esta forma se convirtió en la principal editora de revistas de historietas del país, con una media de 20 títulos regulares, por no mencionar las ediciones especiales y las miniseries.

Otro fenómeno contemporáneo del mercado actual de historietas en Brasil es la verdadera explosión de historietas japonesas, los *mangas* que en la actualidad se publican en considerable cantidad y variedad. En este sentido la realidad del mercado brasileño no es diferente a la de otros países, donde las historietas japonesas se vuelven más populares cada año, y en el caso específico de Brasil, esta popularidad parece más fuerte, debido, por un lado, al gran número de descendientes de inmigrantes japoneses que viven en el país, muchos de ellos ansiosos de contactar y familiarizarse con la cultura de la tierra de sus antepasados, y por otro, la masiva presencia de productos japoneses en la industria del entretenimiento en general, que provee a los niños de una vasta variedad de diseños animados, videojuegos, juguetes, filmes y juegos de computadora de origen japonés.

En una acción paralela a la de las mayores editoras, hoy algunas editoriales menores publican historietas, para ampliar así su campo de acción.

Con sede en São Paulo, merecen ser mencionadas las siguientes:

Editora Conrad. Publica principalmente mangas traducidos al portugués directamente del original o vía Estados Unidos como *Dragon Ball*, *Vagabond*, *Fushigi Yugi*, *OnePiece*, *Dr. Slump* y otros (el título original en inglés o japonés se mantiene en todos los casos). Publica también álbumes más sofisticados, que distribuye en el mercado de libros o de tiendas especializadas en historietas.

Mitos Editora. Publica las historietas producidas por la Bonelli Comics. Se destaca al personaje *Tex* (lanzado originalmente por la Editora Vecchi y después continuado por las Rge y Globo, antes de llegar a Mitos), *Martin Mystère*, *Mágico Vento* y *Dylan Dog*, además de una revista del género espada y fantasía protagonizada por el guerrero *Conan* y de la publicación humorística *Mad* (esta última originalmente también de la Editora Vecchi). Completa su catálogo de publicaciones el constante lanzamiento de miniseries y ediciones especiales de la DC Comics, cuya publicación nunca interesó a la Panini Comics.

Editoras Pandora y Brainstore. Publican unos pocos títulos de continuidad, siempre incierta, centralizados fundamentalmente en las historietas de la línea Vértigo, de la DC Comics, o de las pequeñas editoras norteamericanas y distribuidos en el circuito de las tiendas especializadas. Entre estos títulos se destacan *Preacher* (Predicador), *Transmetropolitan*, *Os Invisíveis* (*The Invisibles*), *DV8* y *Tomorrow Stories* (Historias de mañana). Son publicados también álbumes de historietas o republican sus revistas regulares en el formato conocido como *trade paperback*.

Figura 7: *Mônica*, el éxito de los personajes de Maurício de Sousa

Editora Opera Graphica. Con publicaciones de historietas como *Popeye*, *Mandrake*, *Betty Boop*, y *Principe Valente* (este último en ediciones de lujo, de gran formato), en los últimos tiempos han incursionado en la publicación de álbumes de autores extranjeros consagrados y de algunos autores brasileños, producidos en cantidad reducida y comercializados en tiendas especializada a precios bien caros.

Via Lettera Editora y Editora Devir. Su línea de acción se concentra en

Figura 8: El payaso «Sacarrolha» de Primaggio Mantovi.

el área de álbumes o *graphic novels* para el circuito de las librerías, con títulos como «Bone», «Usagi Yojimbo», «Aria», «El último día en Vietnam» («The Last Day in Vietnam»), entre otros. Ambas abren espacio para los autores brasileños, al posibilitar la publicación de trabajos de alta calidad y gran reconocimiento por parte de la critica especializada, como las antologías de autores de la colección *Front* (por la Via Lettera) y los de Lourenco Muttarrelli (por la Devir).

Editora Talismã (anteriormente Trama). Publica las revistas o miniseries *Holy Avenger*, *Victory* y *Dungeon Crawlers*, con enfoques en los personajes de origen nacional oriundos del ambiente Rpg y diseñados en el estilo manga. Esos títulos en general alcanzan mucho éxito con el público en el país, siendo varios de ellos traducidos o adaptados a la lengua inglesa y comercializados en Estados Unidos.

Además de la publicación de historietas a través de las editoras comerciales, el mercado brasileño dispone aún de una amplia red de fanzines y revistas alternativas, publicadas de forma artesanal o con soportes de recursos electrónicos, principalmente internet. Ese mercado informal posibilita la permanencia en actividad a cientos de autores de historietas, así como suministran al mercado editorial formal de los nuevos talentos, que garantizan, en última instancia, la perfección del lenguaje gráfico secuencial en el país. En ese sentido, la contribución del mercado de fanzines y revistas alternativas no puede ser absolutamente menospreciada, en cualquier circunstancia, sobre la evolución de las historietas en Brasil.

Las características de las historietas brasileñas, sus principales autores y personajes

Como pudo ser visto en la sección anterior, Brasil cuenta con una larga tradición de publicación y lectura de historietas. La I Exposición Internacional de Historietas mostró el arte original de los autores más importantes de su tiempo; fue organizada en São Paulo en 1951, por un grupo de idealistas y jóvenes autores (Moya, 1970, 2001). Entretanto, a pesar de la popularidad de las historietas en el país, es importante resaltar que el predominio de productos oriundos de la industria de historietas norteamericanas resultó ser, de varias formas, un gran obstáculo para la sub-

sistencia tanto del arte como de los propios autores de historietas de Brasil. Esto ocurrió fundamentalmente porque las historietas norteamericanas, al tratar sobre temas globalizados, encuentran muy poca resistencia para su aceptación y difusión en otros países. En Brasil no fue diferente. Los factores económicos también favorecieron la preponderancia de las historietas norteamericanas en el país, una vez que ellos llegaron aquí parcialmente pagados los costos en su país de origen y con frecuencia beneficiados con los esquemas de promoción y divulgación que incluía filmes, dibujos animados para la televisión, camisetas, juguetes, y una buena variedad de artefactos creados y distribuidos con el objetivo de que sus personajes fueran más familiares para el público brasileño, en muchos casos antes de la llegada de la revista de historietas en los kioscos de ventas de periódicos (Vergueiro,1999).

La fascinación del lenguaje de las historietas, siempre ha sido muy fuerte entre los artistas gráficos brasileños. En cierta forma esto es fácilmente comprensible, ya que al tener contacto directo con las historietas desde la infancia, muchos lectores se fascinan fácilmente por el medio y anhelan el sueño de dedicarse a la producción de historietas al ser adultos. Por otro lado, el predominio de productos extranjeros en el mercado dificulta la realización de estos sueños, y muchos jóvenes artistas desisten simplemente y dirigen su atención hacia otras artes (muchos, persiguiendo una carrera en publicidad, en televisión, en teatro o en el cine). Felizmente, las historietas en Brasil cuentan con muchas personas que persistieron en su empeño de dedicarse al noveno arte, y lograron ser reconocidos al incorporarse a esa tarea, y realizaron una forma muy específica de arte gráfico secuencial que, por méritos propios, ha recibido el respeto de los críticos y la aclamación de los entusiastas de las historietas. Se pueden encontrar en todos los géneros, desde el terror al underground, del dirigido al público infantil, hasta los creados para uno más adulto. Con el objetivo de lograr una comprensión general de este aspecto de las historietas brasileñas, presentamos a continuación un breve panorama de sus principales características en cada género, y resaltar los personajes más importantes y los autores de cada una de ellas.

Historietas infantiles

Es probablemente el área en que las historietas presentan un mayor desarrollo en Brasil. Desde su inicio, a comienzos del siglo XX, cuando se publicaban en la revista *O Tico-Tico*, las historietas eran muy populares entre los niños; entonces era parte de la comprensión general que se producían estrictamente para el público infantil, y muchos personajes se crearon pensando en este tipo de lector. Además de los mencionados al inicio de este texto y publicados en la revista *O Tico-Tico*, es importante recordar muchos de los personajes relacionados con el mundo del entretenimiento y creados por artistas brasileños en la década del cincuenta, como el dúo de payasos «Arrelia e Pimentinha», muy populares en la televisión de aquel tiempo, dibujado por muchos artistas de la historieta.

Utilizar artistas de varias artes como personajes de historietas ocurría frecuentemente en las décadas del cin-

cuenta y sesenta. Ello contribuyó al surgimiento de diversas revistas como *Oscarito y Grande Otelo* o *Mazzaroppi*, basadas en comediantes muy famosos del cine brasileño, que estrenaron decenas de filmes. Y a partir de la década del setenta un grupo de comediantes conocidos como Os Trapalhoes tuvo larga vida en las historietas, resultado directo de su éxito en televisión.

Sin embargo, todas esas iniciativas estuvieron siempre relacionadas con la popularidad de las personalidades del *show business*. Se decae en la misma medida en que esta decrecía en la vida real. Por ejemplo tres revistas basadas en brasileños famosos se produjeron en Brasil durante la década del noventa, pero permanecieron en la cima de las ventas solamente algunos años: *Aninha*, basada en una popular presentadora de programas de variedades de la Rede Globo de Televisión; *Castelo de Ra-Tim- Bum*, basado en un programa infantil de una red estatal educativa, la TV Cultura de São Paulo; y *Senninha*, inspirada en Ayrton Senna, famoso corredor de autos fórmula 1 (Vergueiro, 1999). Esta fórmula parece que está pasando por un mal momento, pues actualmente ningún título referido a alguna personalidad conocida del mundo del espectáculo o de los deportes está siendo publicado regularmente en el país.

Respecto a las historietas infantiles, el mayor éxito brasileño es, sin duda, la producción creativa del ya mencionado autor Maurício de Sousa, creador de un grupo de personajes que se hicieron muy populares y universalmente conocidos por los niños brasileños. En torno a su personaje Mônica, el hoy veterano autor poco a poco organizó un grupo de personajes con características universales conocido como «A Turma da Mônica» (El grupo de Mônica), atrayendo (y manteniendo) el interés de los niños. Pocos años después del lanzamiento de su primera revista de historietas por la Editora Abril, sus personajes ya sobrepasaban en ventas a las revistas de historietas de la Disney. Se convirtía Maurício en el más éxitoso y aceptado historietista brasileño en el mundo. Las razones de tal éxito están probablemente relacionados con las características de su producción, en que los puntos fundamentales de identificación con la cultura brasileña se omitieron sutilmente de forma de favorecer las características universales, y posibilitaron que sus personajes se pudieran comparar con cualquier criatura del mundo. Así, de manera general, como estrategia artística y empresarial del autor, sus historias tratan sobre temas universales y no establecen ningún tipo de relación con los hechos que ellos presentan o con el país o lugar donde vive el lector (Vergueiro, 1985).

Por otra parte, Maurício no puede ser acusado de dejar a la cultura brasileña totalmente ajena a su producción. Uno de sus personajes más populares, el campesino «Chico Bento», puede ser considerado como un digno representante del ambiente rural brasilero, al valorar nuestras costumbres y tradiciones más populares. En el centro de las historias de este personaje se encuentra la lucha entre los valores de la vida urbana y rural, con preocupaciones ecológicas (preservación del medio ambiente, cuidados de la naturaleza, etc.) que sin perder el contacto estrecho con la cultura brasilera pueden ser fácilmente llevados a la realidad de cualquier otro país

en desarrollo en el mundo. Las historias de «Chico Bento», en ese sentido son muy diferentes de las historias creadas por el historietista Ziraldo Alves Pinto para su personaje «Pererê» en la década del sesenta, por estar estas últimas estrechamente relacionadas con la herencia cultural brasilera y reproducir historias folclóricas y valorizar la idiosincrasia del pueblo brasilero de una forma que pocos autores consiguieron hacer (Vergueiro, 1990), mientras esas mismas cualidades convirtieron la obra de Ziraldo, más que antológica, es una producción cerrada, paralizada en el tiempo y muchas veces comprensible sólo para aquellos que les fueron contemporáneos en su primera publicación.

Muchos otros autores intentaron seguir los pasos de Maurício, pero solamente unos pocos consiguieron obtener éxito y llegar cerca de la permanencia en la preferencia de los niños brasileños.

Igualmente aquellos que intentaron seguir el modelo de personajes con características universales, tal como se identificó la producción de Maurício no pudieron obtener la misma receptividad y aclamación del público. Resultaron forzados a desistir de sus propósitos después de algunos años. Es lo que sucedió, por ejemplo, con Daniel Azulay y su «A turma do Lambe-Lambe», Primaggio Mantovi y su payaso «Socarrolha», Ely Barbosa y «Turma da Fofura», y hasta el mismo consagrado Ziraldo Alves Pinto que intentó reproducir en el lenguaje de las historietas el éxito de su más famoso personaje del libro infantil, «Menino malunquinho» (Muchachito travieso), pero que obtuvo un éxito parcial en esa iniciativa.

RAIO NEGRO
QUANDO O TENENTE DA FAB ROBERTO SALES FOI LANÇADO AO ESPAÇO, JAMAIS PODERIA SUPOR QUE IRIA ENCONTRAR O HOMEM DE SATURNO, E GANHARIA UM ANEL QUE MUDARIA COMPLETAMENTE A SUA VIDA, TRANSFORMANDO-O NO RAIO NEGRO!
CRIAÇÃO, ARGUMENTO E DESENHOS DE GEDEONE.
LETRAS: JEAN.
EM BRASÍLIA, CAPITAL DO PAÍS, UMA REUNIÃO SECRETA ESTÁ EM CURSO.
A BARREIRA DO INFERNO JÁ TEM TUDO PRONTO. AGORA DEVEREMOS ESCOLHER O HOMEM.
EXATO BRIGADEIRO. JÁ TOMAMOS AS PROVIDÊNCIAS. O CEREBRO ELETRÔNICO SEPAROU CENTENAS DE FICHAS

Figura 9: «Raio negro» de Gedeone Malagola, un superhéroe brasileño.

Historias de aventuras y de superhéroes

En la medida en que las historietas se volvían populares en Brasil y los lectores conocían las aventuras de «Flash Gordon», «Terry», «Dick Tracy», «Principe Valente», «Tarzan» y otros, era natural que los editores buscaran personajes que pudieran hacer recordar más de cerca el pueblo y su cultura, o que pudieran ser más familiares para los lectores del país.

Entre las primeras historietas de aventuras producidas por autores brasileños, es importante recordar la del personaje

290. B
ESCÂNDALO NAS OLIMPÍADAS DA CARTUNGA!! GRAÚNA BABANOU! ACUSADA DE DOPING!!
VERGONHA!
VERGONHA!
ANTES DA PROVA DE HEPATITE DE MESA, TOMOU INJEÇÃO NUMA FARMÁCIA...
ARRA!
TAMBÉM SOB SUSPEITA DE DOPING O ATLETA ORELANA QUE BEBEU LEITE C...

Figura 10: «Graúna» de Henfil, las historietas en la lucha contra la dictadura militar.

«Garra cinzenta» (Garra gris) creado por Francisco Armond (textos) y Renato Selva (dibujos) para el suplemento *A Gazetinha*, de São Paulo. El personaje fue después publicado en otros países: México, Bélgica y Francia. La historieta, publicada de 1937 a 1939, era una mezcla de historieta policíaca y de terror, en la línea de la serie *noir* de novelas policíacas, donde fue introducido un protagonista *del mal*, un criminal que anunciaba la muerte de sus enemigos enviándoles una tarjeta con el diseño de una mano disecada. Su identidad permaneció desconocida para los lectores durante toda la historia (*A Garra Cinzenta*, 2003). Para la misma publicación el historietista Messias de Mello ilustró «Audaz, el demolidor», historia basada en un robot gigante, personaje originalmente creado en el exterior.

Otro precursor en las historias de aventuras creadas para las historietas brasileñas es «Dick Peter», un detective particular idealizado por el escritor Jerónimo Monteiro para las novelas radiales y adaptado al lenguaje de las historietas por Abilio Correa (en tiras diarias) y Syllas Roberg y Jaime Cortez (en revistas). También «El Ángel» vino de las novelas de radio, para resultar una exitosa creación del escritor Moisés Weltman, que fue dibujado primeramente por Flavio Colin y después por

Getulio Delphin, visiblemente inspirados en las historias de Chester Gould («Dick Tracy») y Alex Raymond («Rip Kirby»).Estos dos últimos autores fueron también responsables de otras historias de aventuras publicadas en las revistas brasileras de historietas. Colín era la mano por detrás de la versión en historietas de «El vigilante Rodoviário», una popular serie de televisión de la década del sesenta. Delphin trabajó en *Aba Larga*, una revista de historietas protagonizada por un grupo de policías de la frontera del Río Grande del Sur, surgida en el ámbito de la producción de la Cooperativa Editora y Trabajo de Puerto Alegre (Cepta), creada para valorar y nacionalizar las historietas en el país.

Muchas historietas de aventuras realizadas en Brasil intentaron centrar los héroes y sus peripecias en un ambiente rural, y reprodujeron las características de algunas regiones menos desarrolladas del país que podrían ser vistas por los lectores de los estados más desarrollados como pintorescas. Las aventuras de «Sergio Amazonas», de Jayme Cortéz; «Jerônimo», de Edmundo Rodríguez, y «Raimundo Cangaceiro», de José Lanzelotti, respectivamente localizadas en los estados del Amazonas, Minas Gerais y en el nordeste de Brasil, tenían este tipo de apego regional.

En general las historietas brasileñas de aventuras eran muy simplistas, casi ingenuas en sus proposiciones temáticas, y muy parecidas a sus similares en otros países. La mayor parte de ellas intentaba competir con las historietas extranjeras al reproducir sus estilos y *raison d'être*, y llevar a los lectores un tipo de historietas a las cuales estaban ya acostumbrados. La misma motivación, pero tal vez llevada hasta las últimas consecuencias, fue aplicada en la construcción de los superhéroes de historietas producidas por Brasil . Para ellos, los superhéroes norteamericanos eran más que una inspiración, sino la principal fuente de ideas y proyectos. A pesar de que alguno de los autoproclamados superhéroes brasileños eran originalmente adaptados de series televisivas y publicidad –como «Capitão 7», creado para la televisión por Rubens Biáfora y dibujado para las historietas por Getulio Delphin y Oswaldo Talo, el «Capitão Estrela», diseñado por Juárez Odilon–, podemos decir que la mayoría de ellos tiene su origen directamente relacionado con la producción del género en Estados Unidos, pues muchos editores de revistas de historietas brasileñas acostumbraban a obtener publicaciones importadas de ese país y luego solicitar a los artistas locales que las adaptaran al ambiente brasileño, y modificar detalles menores.

Probablemente la década del sesenta representó el período más productivo de los superhéroes brasileños. Varios personajes de historietas fueron creados durante esos años. Por desgracia, a pesar de que algunos eventualmente presentaron una relativa calidad artística, la gran mayoría se convirtió en «tristes pastiches de producciones extranjeras, copiando motivaciones, poderes, temas, ropas, argumentos, etc.» (Vergueiro, 2000: 168).

Entre los superhéroes brasileños creados en ese período pueden citarse «Raio Negro», por Gedeone Malagola, basado en el personaje «Lanterna Verde» («Green Lantern»), de la DC Comics; «Escorpião», por Rodolfo Zalla, basado en «O Fantasma» («The Phan-

tom») de Lee Falk; y «Hydroman», también de Gedeone Malagola, que seguía el modelo de «Namor» («Namor, The Submariner»), de Bill Everett. También descaradamente copiado de un superhéroe norteamericano –es el caso de «O tocha humana» de Carl Burgos– ...era «Bola de fogo, o homem do sol» de Wilson Fernandes. Una de las últimas tentativas en esa línea –y tal vez la más exitosa– parece haber sido la ya mencionada revista *O Judoca*, publicada por la Editorial Ebal de 1969 a 1973.

Durante las décadas del ochenta y noventa, cuando algunos artistas brasileños comenzaron a trabajar para el mercado norteamericano dibujando, principalmente sus superhéroes, aparecieron en el mercado brasileño algunos nuevos superhéroes realizados aquí por algunos artistas, pero no fueron capaces de mantener el interés del público más allá de un corto espacio de tiempo.

Historietas *underground* y para el público adulto

Como ya hemos dicho, Brasil siempre tuvo una abundante producción de historietas independientes, que en la mayoría de los casos, fueron realizadas de forma artesanal y distribuidas de mano en mano. Frente a la imposibilidad de publicar en la corriente de mercado de las historietas, muchos aficionados produjeron revistas y fanzines en pequeñas cantidades, que eran distribuidas entre sus familiares, amigos y colegas y así establecer un sistema informal de producción y distribución de historietas que los ayuda a mantenerse activos en el área.

Las facultades y los *campus* universitarios son un espacio fértil y privilegiado para la divulgación de ese tipo de historietas, pues los estudiantes universitarios en general se interesan mucho por ellas, y tienen, en función de su edad y ambiente en que viven, una forma muy crítica de encarar la producción masificada.

Se sabe que el primer fanzine hecho en Brasil era llamado *Ficção* (Ficción), producido en 1965 por Edson Rontani, un entusiasta del lenguaje de las historietas, que buscaba, de esta forma, contactar otros aficionados del género. Al inicio de su publicación se preocupó por divulgar textos informativos sobre el género, inclusive una lista de revistas de historietas publicadas en Brasil desde 1905 (Magalhães, 1993). Otros coleccionistas de historietas y aficionados siguieron el ejemplo de Rontani, y en poco tiempo una gran variedad de publicaciones, sobre y con historietas, estaba circulando en Brasil, una práctica que continúa hoy y que representa una alternativa viable y barata para todos aquellos que desean producir historietas de forma independiente.

Desgraciadamente, la gran mayoría de las publicaciones producidas fuera del mercado regular de historietas, sólo consigue publicar unos pocos números antes de ser descontinuadas por sus autores, que en general se inclinan hacia otros intereses. En tanto, algunos de aquellos que se comprometen con publicaciones alternativas de historietas persisten en su búsqueda de aceptación por el mercado regular, y consiguen una colocación en editoras comerciales o periódicos. Varios artistas en Brasil siguieron ese camino. Posteriormente llegan a ser autores respetados del medio. El artista más famoso ubicado en la categoría antes citada es con seguridad Henrique de Souza Filho, más conoci-

do por el seudónimo de Henfil, que en las décadas del sesenta y setenta publicó sus trabajos en muchos periódicos y se convirtió en un baluarte de los historietistas brasileños por su luchas contra el gobierno militar y su intransigente defensa de las historietas brasileñas contra la invasión de las historietas norteamericanas.

Los personajes creados por Henfil eran extremadamente populares entre los jóvenes. Se reproduce una áspera crítica contra el *status quo* y la situación política del país. Esto sucedía porque la mayoría de sus creaciones –como la «Graúna», un ave nativa brasileña; «O bode» (El chivo); «Orellana» y «Zeferino», un habitante del nordeste del Brasil– eran reconocidos por los lectores como los más representativos de la insatisfacción del pueblo brasileño con la realidad política y cultural del país. Dibujadas en un estilo *underground*, los mensajes de sus historietas y tiras diarias eran extremadamente mordaces en relación con el panorama social predominante, y proporciona a los lectores una forma de compensación catártica. Sus personajes más populares fueron probablemente un par de monjes atontados «Os frading» (Los frailes), que exploraban situaciones maliciosas y sádicas, pero que, de hecho, siempre mostraban, en el fondo, un mensaje de solidaridad para con las minorías y los desposeídos. De 1973 a 1975 Henfil vivió en Estados Unidos, donde logró que sus «Os frading» –allí denominados como «Mad Monks»– fueran aceptados para ser distribuidos por la Universal Press Sindicate; pero la experiencia no duró mucho tiempo, pues los dos monjes fueron considerados, por demás, en-

UM MUNDO QUE ESTÁ AÍ PARA SER CONQUISTADO !
VÁ LÁ E OCUPE O SEU ESPAÇO !
CORAGEM, RENATO !
CORRA ! VAI COM TUDO !!
E NÃO SE ESQUEÇA !
PÉIN !
O MUNDO É FALSO.
FIM

Figura 11: «A insustentável leveza do ser» de Laerte, una obra maestra de las historietas brasileñas

fermos (o pervertidos) para el lector medio norteamericano (Isidoro, 1999).

Las historietas para adultos en Brasil siempre tuvieron una relación muy próxima con el mercado alternativo, toda vez que, en la mayoría de las historietas producidas para las revistas dirigidas al lector más viejo, el modelo de las historietas *underground* era predominante. La revista *Mad* es publicada en Brasil desde la década del setenta, y con la abundante producción de historietas independientes, fue muy importante como modelo de historietas para adultos en el país. En ese modelo, las sátiras y *cartoons* de un humor cáustico son el

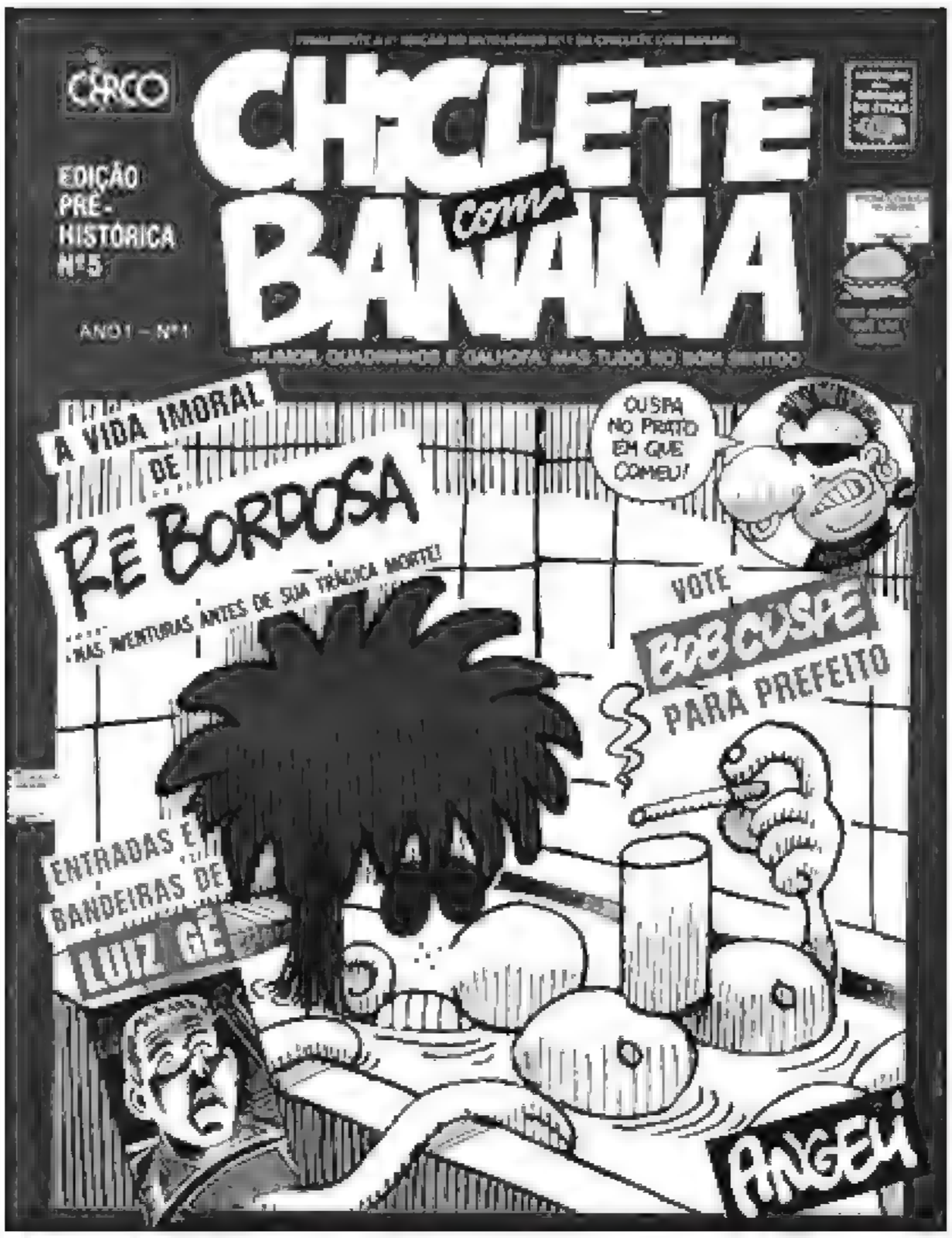

CIRCO
CHICLETE com BANANA
EDIÇÃO PRÉ-HISTÓRICA Nº5
ANO 1 – Nº 1
HUMOR, QUADRINHOS E CALHORDA, MAS TUDO NO BOM SENTIDO
A VIDA IMORAL DE REBORDOSA
AS AVENTURAS ANTES DE SUA TRÁGICA MORTE!
OU SUPA NO PRATO EM QUE COMEU!
VOTE BOB CUSPE PARA PREFEITO
ENTRADAS E BANDEIRAS DE LUIZ GE
ANGELI

Figura 12: *Chiclete com Banana*, los comics para adultos en Brasil.

patrón dominante; muchos autores lo utilizaron para hacer historietas que buscaban criticar las tendencias sociales aquí predominantes.

Los autores más importantes que se dedicaron a la producción de historietas siguieron exactamente el modelo anteriormente mencionado, siendo publicados y divulgados en periódicos y revistas producidos en la mayor metrópolis del país, la ciudad de São Paulo. Así, a partir de la segunda mitad de la década del ochenta, esas publicaciones proporcionaron espacio a las extravagancias gráficas de autores como: Angeli («Chiclete com banana»), Laerte Coutinho («Piratas do Tietê»), Glauco («Geraldão»), Newton Foot («Animal») y Fernando Gonsales («Níquel Nausea»). La mayoría de esos autores aun hoy publican tiras y páginas de historietas en los periódicos brasileños y son muy respetados, tanto por los lectores como por otros autores de historietas.

Se puede decir que, en los últimos años, el mercado para las historietas de adultos tuvo un razonable desarrollo en Brasil. Varios autores que producen regularmente para ese mercado lograron ser publicados por empresas comerciales, lo que representó un gran paso para el área; sin embargo, ellos son normalmente publicados en formato de álbumes o *graphic novels*, lo que puede tener tanto un aspecto positivo como negativo. Por un lado, si son publicados de esta forma tienen la posibilidad de ser editados en papel de mayor calidad, recibir una mejor delineación y transformarse en productos más atractivos para el público adulto, por lo general más exigente en este sentido que el público infanto-juvenil, por otro, esta opción de mercado limita sus trabajos a ser vendidos principal y casi exclusivamente en librerías, a un precio mucho mayor que la media de cualquier revista de historietas en el mercado, y en pequeñas tiradas (en general de dos a tres mil ejemplares por edición). En la práctica pocas personas compran estos álbumes; pero ellos reciben muchos elogios de los compradores, que probablemente los disponen de forma ostentosa en los estantes de sus casas como una señal de cultura y gusto refinado, al contrario de lo que normalmente sucede con las revistas de historietas.

En los últimos años la opción por la publicación de álbumes y *graphic novels* para un público con mejores condiciones financieras se volvió más co-

mún entre algunos editores. Algunos de ellos, inclusive –entre los cuales pueden destacarse las editoras Via Lettera y Devir, ya mencionadas– producen apenas este tipo de material, y le dejan mercado de las revistas de historietas dirigidas a las grandes masas para las editoras más tradicionales en el área. De la misma forma, otros autores también optaron por elegir *graphic novels* como el formato profesional para sus trabajos artísticos, excluyendo el resto de las posibilidades. Lourenço Mutarelli, quizás el más aclamado artista de historietas del país, es un buen ejemplo de esta opción, con un álbum *graphic novel* por año y muchos premios por su trabajo (Vergueiro, Mutarelli, 2002).

Sería posible continuar hablando sobre otros géneros exitosos de las historietas brasileñas por páginas y más páginas. Como hemos dicho varias veces, el lenguaje de las historietas siempre ha sido muy popular y atrajo muchas personas para su producción, artistas que escribieron e ilustraron historietas en otros géneros que los mencionados hasta el momento.

Las historietas de terror, por ejemplo, fueron muy populares entre los años 1950 y 1980, y desarrollaron un peculiar estilo gráfico en blanco y negro y con temáticas muy apreciadas para el lector brasileño común. A lo largo de esas décadas grandes artistas se dedicaron a ese género –como Eugênio Collonese, Rodolfo Zalla, Nico Rosso, Mozart Couto, Rodval Matías, entre otros– en una extensa variedad de revistas periódicas, para transformarlo en uno de los puntos fuertes de la historieta brasileña. De la misma forma, las historietas eróticas o pornográficas brasileñas, al menos para mencionar otro género con características distintivas en relación con lo que se ha hecho en el resto del mundo, es verdaderamente merecedor de un análisis más profundo de lo que aquí se podría hacer, principalmente si consideramos el trabajo de Carlos Zéfiro, el autor más famoso del país en ese género y todos sus seguidores (Vergueiro, 2001). Lo mismo se podría decir de la adaptación de obras literarias para el lenguaje de las historietas o de las publicaciones producidas con objetivos educacionales o religiosos, las historietas románticas, etc.

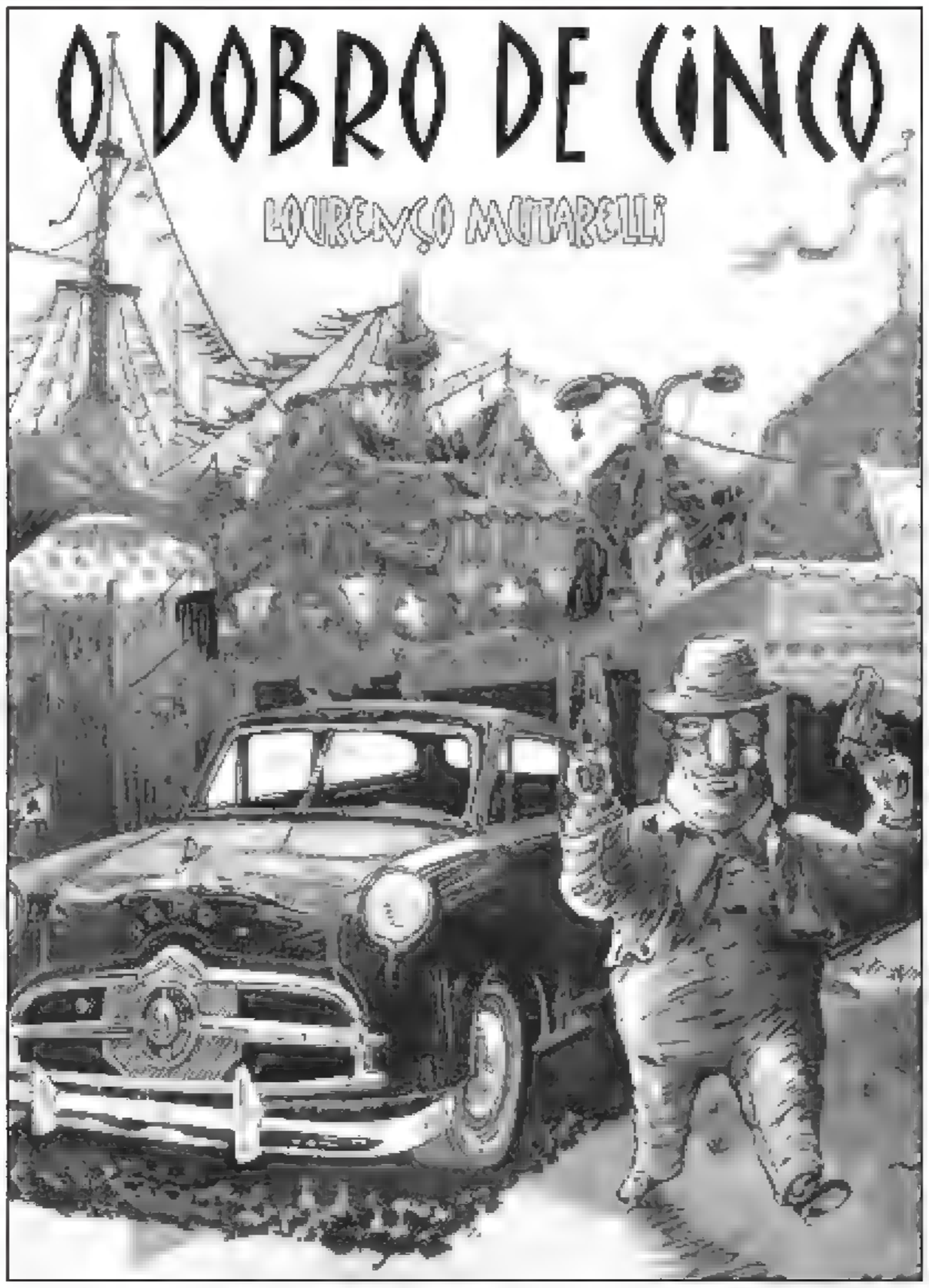


Figura 13: «O Dobro de 5» de Lourenço Mutarelli.

Conclusión

Los años iniciales del nuevo siglo han traído a las historietas brasileñas las mismas interrogantes que trajeron a las del mundo entero. ¿Cómo sobrevivirán en el nuevo ambiente virtual que predomina en la sociedad globalizada? ¿Cómo lidiarán con el impacto de internet y de otras tecnologías electrónicas que están invadiendo la vida de las personas? Y más aún, ¿cómo las historietas mantendrán su popularidad en un mundo dominado por tantas ofertas de entretenimiento y ocio? ¿Cómo sobrevivirán los artistas? ¿Cómo los productores nativos y locales se ganarán la vida con la producción y elaboración de historietas frente a la gran industria japonesa de mangas y sus productos correspondientes (para no hablar de la norteamericana que continúa tan amenazadora como siempre estuvo)?

Aún no existen respuestas definitivas para cualquiera de esas preguntas (o para otras que puedan surgir en el futuro inmediato). Mientras, los historietistas del pasado nos dejan presentir como suyas las no siempre bien recompensadas luchas y persistencias por el progreso del lenguaje de historietas en Brasil que necesita hacer mucho todavía para que las historietas puedan encontrar una forma de superar todas las barreras que enfrentan. Y que debe existir también un modo brasileño para hacerlo, probablemente usando la creatividad y el sentido de oportunidad que caracterizan nuestra cultura.

Referencias

«A Garra Cinzenta», Catapôu! Onomatopéias Abrasileiradas, 2003, Sitio disponible en http://garracinzenta.blogger.com.br (accedido el 17 de julio de 2003).

Gaumer, Patrick: «Brésil», «La BD», Larousse, Paris, 2003: 81-83.

Isidoro, Simone: «Os Fradins de Henfil», *Agaquê* (revista electrónica), 2, 2, jul. 2001. Disponible en http://www.eca.usp.br/gibiusp (accedido el 17 de julio 2003).

Magalhães, Enrique: «O que é Fanzine», Brasiliense, São Paulo, 1993.

Moya, Álvaro de: «Shazam!», Perspectiva, São Paulo,1970.

–: «História da história em quadrinhos», Brasiliense, São Paulo, 1996.

–: «Anos 50/50 anos. São Paulo 1951/2001», edição comemorativa da Primera Exposição International de Histórias em Quadrinhos, Editora Opera Graphica, São Paulo, 2002.

Santos, Roberto Elísio dos: «Para reler os quadrinhos Disney: Linguagem, evolução e análise de HQs», Edições Paulinas, São Paulo, 2002

Vergueiro, Waldomiro: «Histórias en quadrinhos: seu papel na industria de comunicação de massa» (conferencia de maestría), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo1985.

–: «Histórias em quadrinhos e identidade nacional: o caso *Pererê*», *Comunicações e Artes*, **15**, 24, 1990 (21-26).

–: «Comic book collections in Brazilian public libraries: the Gibitecas», *New Library World*, **95**, 1117, 1994 (14-18).

–: «The image of brazilian culture and society in brazilian comics», San Diego, Cal., 1999 (trabajo presentado en la Popular Culture Association National Conference, San Diego, California, USA, marzo 31-abril3, 1999), Sitio disponible en: http://home.earthlink.net/~comicsresearch/CAC/99-vergueiro.html (visitado el 16 de julio de 2003).

–: «Children's comics in Brazil: from *Chiquinho* to *Monica*, a difficult journey», *International Journal of Comic Art*, **1**, 1, spring/summer. 1999 (171-186).

–: «Brazilian superheroes in search of their own identities», *International Journal of Comic Art*, **2**, 2, fall 2000 (164-177).

–, Mutarelli, Lucimar Ribeiro: «Forging a sustainable comics industry: a case study on graphic novels as a viable format for developing countries, based on the work of a Brazilian artist», *International Journal of Comic Art*, **4**, 2, fall 2002 (157-167).

La historieta de terror brasileña

Roberto Elisio dos Santos
Periodista, doctor en ciencias de la comunicación por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, Brasil

Resumen
Las historietas de terror reúnen características perceptibles para el lector, sea por su iconografía sea por su temática. Pero en el caso de las narrativas secuenciales realizadas en Brasil, las tramas se vinculan al imaginario popular y a la cultura nacional.

Abstract
Horror comics gather characteristics that de public can perceive both from their iconography or for their thematic. However, in the case of sequential narratives produced in Brazil, the plots are linked to the popular imagination and to the national culture.

Introducción

Entre los principales géneros de historietas pueden ser incluidas las narrativas de terror, que mezclando suspenso, asesinos sanguinarios, criaturas deformadas y desenlaces inesperados, vienen llamando la atención y el aliento del lector desde la década del 1930. Oriundo de la literatura y utilizado por el cine desde sus orígenes (presencia marcada en el expresionismo alemán, en la década del veinte, en los filmes del estudio hollywoodiano Universal Pictures a lo largo de la década del treinta y en las producciones de Hammer en la del sesenta), este tipo de relato contiene elementos característicos que son reconocidos y por el público.

Hay signos recurrentes en esas narrativas, estén ellos presentes en la ambientación (lugares desiertos, oscuros, con mansiones de estilo gótico, peñascos, bosques, etc) o en la composición de los personajes (portadores de jorobas, cicatrices, deformaciones del rostro o del cuerpo, ojos fuera de las órbitas, etc). La presencia de lo sobrenatural (demonios, magos y brujas, muertos vivos, fantasmas...), es responsable por los conflictos de muchas tramas. También la violencia explícita (cabezas cortadas, vísceras, sangre, tortura, mutilaciones, etc) o implícita (miedo, ansiedad, paranoia, extrañamiento delante de las situaciones, pesadillas) es una constante en esas narrativas. Esos elementos pueden ser modificados, y las convenciones desobedecidas por autores más creativos, renovadores del gé-

nero, o aun por cuestiones históricas y culturales. Asimismo el público reconoce la composición aflictiva de esas historias.

Algunos autores hacen distinción entre las categorías de horror y terror. De acuerdo con Noel Carroll, en las historias de horror existen el *tema de repugnancia visceral* más que el suspenso generado por la narrativa. Para él «no es simplemente una cuestión de miedo, de quedar aterrorizado por algo que amenaza ser peligroso. Al contrario, la amenaza se mezcla a la repugnancia, a la náusea y a la repulsión. Eso se corresponde también con la tendencia que tienen las novelas y las historias de horror de describir los monstruos en términos relativos a la inmundicia, degeneración, deterioro, lodo..., asociados a esas características. O sea, el monstruo en la ficción de horror no es sólo letal sino también –y de mayor importancia– repugnante» (1999: 39).

En ese sentido el escritor norteamericano Stephen King describe en su obra el trabajo literario apuntando a tres niveles emocionales de diferentes sentidos para el público: el terror, el horror y la repulsión. «Reconozco el terror como la emoción más fina, y así, intentaré aterrorizar al lector. Pero, si se creen que no puedo aterrorizar, intentaré horrorizar, y si se creen que no puedo horrorizar, iré para la grosería» admite el autor de *best-sellers* de terror (Apud Carroll, 1999: 84). Por esta línea de raciocinio, el terror estaría más próximo del suspenso, haciendo que el público, al identificarse con los héroes de la historia, se asuste con las situaciones (como la acción de un maníaco homicida). El horror contendría elementos escatológicos y deformadores que pueden convertirse en groserías al punto de causar asco y repulsa del público (lector o espectador). Para los efectos de este texto, todas las narrativas con monstruos o no y con elementos que causen aversión, serán consideradas historias de terror.

Historietas de terror

Con el éxito de taquilla de los filmes realizados por el estudio de cine Universal de la década del treinta surgieron luego versiones en historieta de los llamados *monstruos clásicos*. Así los *comics-books* norteamericanos (que se popularizaron en la misma época) comenzaron a imprimir historietas protagonizadas por Drácula, la momia, el hombre-lobo, Frankenstein, etc. Este último debutó en 1939 en las páginas de la revista *Movie Comics* con la adaptación del filme «Son of Frankenstein» (El hijo de Frankenstein). El monstruo fue utilizado por el artista Richard Briefer (que llegó a usar, en algunas historias, el pseudónimo Frank N. Stein) en diferentes historietas en la década del cuarenta. De villano amenazador a ciudadano común, la criatura llegó a combatir a los nazis que capturaron a Frankestein y lo convirtieron en oficial de la *Gestapo* (en 1944, Capitán América lo enfrentó en la historia «Curse of Frankenstein»), pero él consiguió escapar de los alemanes. Con el fin de la guerra las historietas con el personaje variarán del humor al terror durante la década del cincuenta.

La gran innovación en las historietas de terror norteamericanas ocurrió en los inicios de la década del cincuenta, cuando Max Gaines (el pionero de los *comics-books* en Estados Unidos) falle-

ció víctima de un accidente. Su hijo, William Gaines, heredó la editora del padre, la Educational Comics, que producía revistas educativas y la adaptación de textos bíblicos al género. Con el nombre cambiado para Entertainment Comics, pasó a publicar títulos de historietas de terror como *Tales from the Crypt* (Cuentos de la cripta), *The Vault of Horror* (La cripta del horror), *The Haunt of Fear* (La Guarida del miedo), *Weird Fantasy* (Fantasía misteriosa), *Crime Suspenstories* (Suspenso y crimen), entre otros. Contando con excelentes artistas como Harvey Kurtzman, Wallace Wood, Graham Ingels, Jack Daves, Frank Frazetta, etc, las publicaciones presentaban historias cortas de terror, narradas por los horripilantes personajes Guardián de la Cámara y Celador de la Cripta y por la Bruja Vieja, que también respondían a las cartas enviadas por los lectores (jóvenes en su mayoría), que podían convertirse en socios del Club de los Fanáticos de la editora. Las tramas (algunas adaptadas de cuentos escritos por Ray Bradbury que llegó a escribir guiones para estas revistas) huían de lo convencional (el horror puede suceder en una playa soleada; el asesino estaría en la piel de un hombre simpático), mostrando situaciones insólitas, violencia explícita, sensualidad, escatología, elementos grotescos, ambición, venganza y finales inesperados y sorprendentes.

El éxito de las publicaciones de historietas de terror de la E.C., entretanto, no resistió la ola de moralidad y de desconfianza de la época. Cuando el libro del sicoanalista Fredric Wertham «Seduction of the Innocent», fue editado y se convirtió en best-seller, en 1954, el pánico se apoderó de padres y educadores debido a las posibles consecuencias que podría acarrear la lectura de estas historietas por parte de sus hijos.

En su *investigación* con jóvenes delincuentes, el autor procuró demostrar la influencia de las historietas, especialmente las de terror, sobre los lectores inmaduros. Cuando Wertham ofreció conferencias en escuelas y concedió entrevistas para programas de radio y televisión las autoridades pasaron a ocuparse del asunto. Un Comité del Senado norteamericano convocó a los editores de historietas para investigar. Asustados, los responsables de las editoriales crearon el Código de Ética (que determinaba que las revistas de historietas no podrían contener escenas de sexo y de violencia), cuyo sello de aprobación sería estampado en la portada, para que los padres supieran que se trataba de un producto inofensivo para sus hijos. Las revistas de terror publicadas por la E.C. no atendían a las resoluciones del Código de Ética, por lo que no serían distribuidas en los puntos de venta, lo que llevó a la cancelación de los títulos, con la excepción de la revista *MAD*.

Con la adopción del Código de Ética la historieta de terror norteamericana desapareció durante una década, regresando con la revista *Creepy*, lanzada en 1964 por el editor James Warren, que contrató a diferentes artistas que ya habían trabajado historietas de terror para la EC. Un año después surgió otro título, *Eerie*, y en 1969 el editor Forrest Ackerman creó para la editora Warren la vampira sensual «Vampirella», inicialmente una alienígena proveniente de un planeta moribundo donde corrían ríos de sangre y que en la tierra se convierte en heroína, combatiendo a bandi-

dos y otros vampiros. En la década del setenta tanto la Marvel como la DC Comics, editores tradicionales de historietas de héroes, lanzaron respectivamente los títulos *The Tomb of Dracula* (La tumba de Drácula), donde surgió «Blade», el cazador de vampiros y *House of Mystery* (Casa de misterios). En las páginas de esta revista apareció el «Monstruo del pantano» (que luego ganó un título propio), personaje creado por el guionista Len Wein y por el diseñador Berni Wrightson, luego reformulado por el escritor inglés Alan Moore a inicios de la década del ochenta. Actualmente el sello Vertigo de la DC Comics presenta historietas de terror dirigidos al lector adulto (en su mayoría, escritos por guionistas británicos), como «Hellblazer», «Preacher», «Sandman», «Lucifer», etc. En Europa se destaca el *fumetto* «Dylan Dog» (el protagonista es un detective inglés que investiga casos sobrenaturales, en compañía de su extraño socio Groucho) surgido en Italia en 1986, concebido por el guionista Tiziano Sclavi para el editor Sergio Bonelli (que edita las aventuras del cowboy «Tex»). Normalmente con bellas mujeres como clientes, el ex agente de Scotland Yard enfrenta monstruos y necesita solucionar crímenes ocurridos en situaciones muy singulares.

La historieta de terror creada en Brasil

Los inicios de la historieta de terror brasileña se encuentran en el suplemento *A Gazetinha*, incluido en el periódico paulista *A Gazeta*. En 1937 sus páginas estamparon «A garra cinzenta» (La garra gris), historia de un villano con aspecto de cadáver, vestido con sombrero y capa oscura que comete crímenes y deja a la policía desorientada. Se esconde en lugares tenebrosos y posee un robot con estructura de armadura medioeval que lo auxilia en sus proyectos. Esta narración repleta de misterios fue realizada por el guionista Francisco Armond y por Renato de Azevedo Silva (responsable de la parte artística) y llegó a ser publicada en México y Francia (en las páginas de *Spirou*).

Pero el auge de la historieta de terror en Brasil tuvo su inicio con la revista *Terror Negro*, en 1950, realizada por la editora paulista La Selva. Inicialmente utilizando material norteamericano, como las historias protagonizadas por el héroe que dio título a la revista, «Black Terror», creado por Jerry Robinson, luego pasó a dar espacio a la producción de artistas brasileños. «Con el término de la producción de historietas norteamericanas en el género, las revistas apelaron a diseñadores nacionales con el fin de continuar respondiendo al interés despertado en el gran público por las revistas de terror» afirman Alvaro de Moya y Reynaldo de Olivera Moya (1977: 231).

A lo largo de las décadas del cincuenta y sesenta otras editoras (como por ejemplo la Outubro, Edrel, Taika, GEP, Grafipar, D-Arte, etc.) lanzaron revistas de terror que contenían material producido (guión y dibujos) por los artistas brasileños Gedeone Malagola, Julio Shimamoto, Flavio Colin, Edmundo Rodríguez, Rubens Cordeiro, Mozart Couto, Rubens Francisco Luchetti, entre otros, y por historietistas extranjeros que pasaron a residir en Brasil creando y publicando sus historias en revistas nacionales, como es el caso del portugués Jayme Cortez (autor

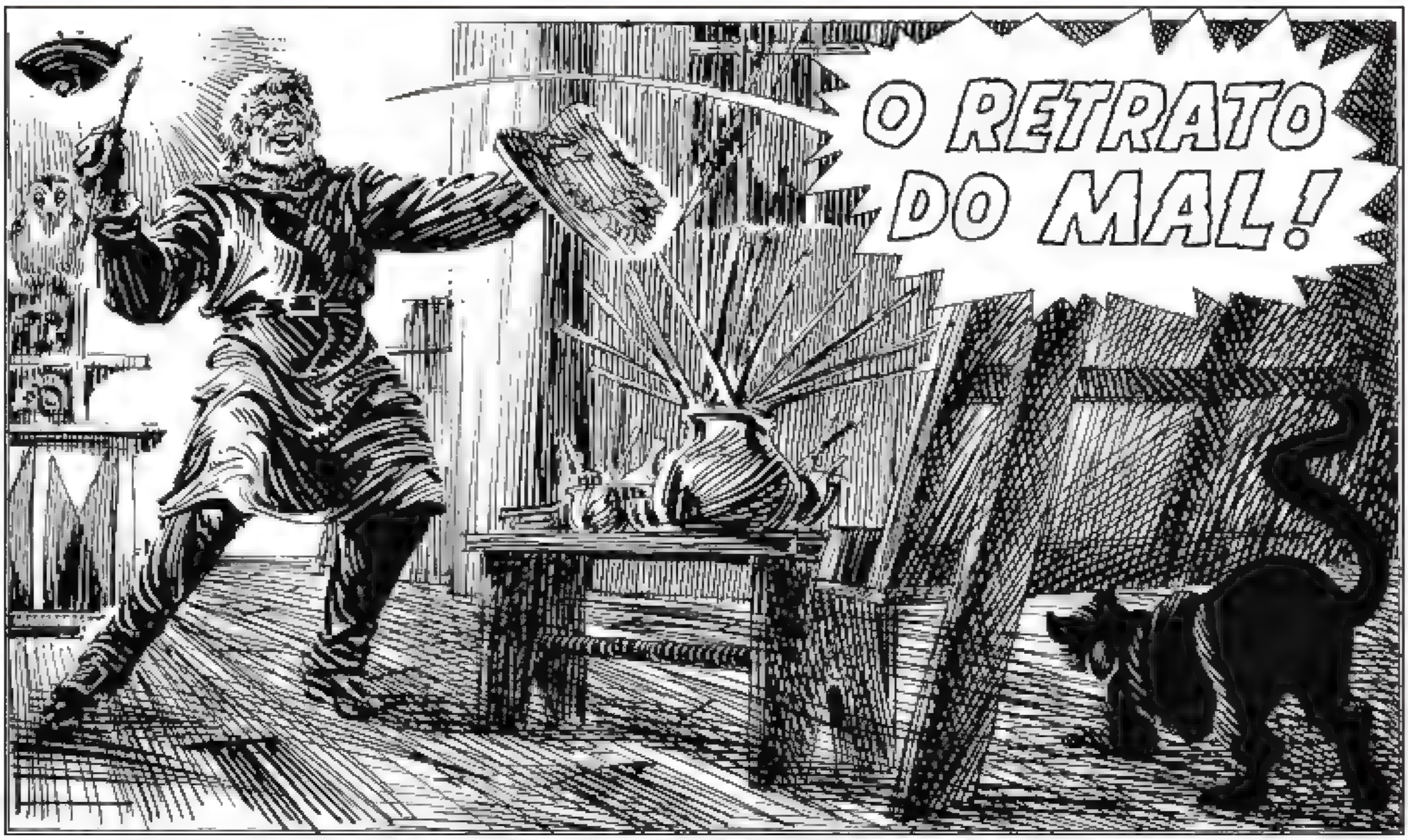


Figura 1: El arte rebuscado de Jaime Cortez para la historia «El retrato del mal».

de la premiada «Saga de terror»), de los italianos Eugenio Colonnese y Nico Rosso, y del argentino Rodolfo Zalla.

Diferentes publicaciones surgidas a partir de la década del cincuenta hasta inicios del siglo XXI se destacaron por acoger en sus páginas la producción de los historietistas citados con muy buena receptividad del público lector. Los títulos *Contos de Terror* y *Sobrenatural*, colocados en el mercado por la editora La Selva en 1954, duraron catorce años. La editora Outubro hizo llegar a los estanquillos a finales de la década de 1950 y principio de la del sesenta las revistas *Contos Macabros*, *Histórias do Além*, *Seleções de Terror*, *Histórias Macabras*, *Clássicos do Terror*, *Histórias Sinistras*, entre otras. Las casas editoras Taika, Edul y GEP realizaron más de ochenta títulos a lo largo de la década del sesenta.

En la década siguiente, a pesar de la censura del gobierno militar, el lector continuó encontrando en los puntos de ventas de publicaciones revistas de terror editadas en Brasil (con material norteamericano y también de artistas brasileños). La Rio Gráfica Editora, por ejemplo, lanzó en 1976 la revista *Kripta*, en tanto que la Editora Bloch publicó *Aventuras Macabras*, *Clássicos de Pavor*, *Histórias Fantásticas*, *Cine Mistério*, *A Múmia*, etc. Pero uno de los marcos editoriales de la época fue *Spektro* editado por la Vecchi de 1977 a 1982, con un total de 27 números. Al comienzo su contenido se basaba en la revista norteamericana *Dr. Spektro*, de la editora Gold Key (además del material oriundo de publicaciones de la Charlton Publications y de la Fawcett), pero el editor del título nacional, Octacílio d'Assunzao Barros

Figura 2: La sensual Mirza, la mujer vampiro va a la playa a broncearse.

(historietista conocido como OTA) abrió espacio a los artistas brasileños o en actividad en el país (Colin,Shimamoto, Colonnese, etc.) que pasaron a llenar la mayoría de las páginas. Ota relanzó *Spektro* en 1994, pero la revista no tuvo éxito.

Al final de la década del setenta, la editora Grafipar, de Paraná, invirtió en títulos de historias de terror, mezclándolas con el erotismo (una de las marcas registradas de la historieta brasileña, como será abordado más adelante). Las historias de terror se mantuvieron en las historietas brasileñas con dificultad en la década del ochenta debido a la inestabilidad económica. A pesar de todo, con iniciativas como las revistas *Mestres do Terror* (lanzada en 1981) y *Calafrio* (creada en 1982), ambas de la editora D-Arte (lidereada por Rodolfo Zalla, que ya había producido muchas narrativas seriadas de terror en la década del sesenta por el Estudio D-Arte y que contaba con otros artistas como Colonnese), impidieron que el género desapareciera de los kioscos de ventas de publicaciones. Por diez años, estos títulos abrigaron guiones y realizaciones de renombrados historietistas del país, como el propio Zalla, además de Colonnese y Colin entre otros.

En medio de las crisis económicas de las décadas del ochenta y noventa el mercado editorial de Brasil vio surgir y desaparecer títulos de historietas de terror, destacándose, sin embargo, la producción de las editoras Sampa y Ediouro. La primera, responsable de las ediciones «Mujer-Diabla en el rastro de Lampião» (con guión de Ataide Braz y realización de Flavio Colín), «Crepúsculo» (de Gian Danton y Bebé Nascimento) y «El ojo del diablo» realizada por Mozart Couto. La segunda publicó en 1995 la *Colección Asombro* (editada por Ota) que independientemente de las historias realizadas por nuevos artistas y veteranos, publicaba la adaptación de *casos* que enviaban por medio de cartas los lectores.

A final de la década del noventa y durante la primera década del siglo XXI, la Editora Opera Graphica lanzó álbumes con historias inéditas y compilaciones de narrativas publicadas por artistas como Shimamoto («Sombras»), Gedeone y Nico Roso («Lobisomen»), Colonnese («Mirza, la vampira») y Colin (los póstumos «Hijo del oso y otras historias» y «Mapinguari y otras historias»), además de la edición conmemorativa de los veinte años de la revista *Calafrio*. En Minas Gerais, la prefectura de Belo Horizonte invirtió, a partir del 2001, en varias publicaciones con guión y edición de Wellington Srebek, como fue «Fantasmagoriana» (diseñada por Flavio Colin) y «Mystérion»

(que contó con la participación entre otros, de Colin y Shimamoto). En el 2003 la editora Abril hizo llegar a los kioscos de ventas la revista *Contos Bizarros*, que reúne nueve historias sobre *serial-killers* realizadas por artistas como Renato Guedes, Kipper, Octavio Cariello, Fabio Moon y Gabriel Bá, entre otros. En el mismo año fue lanzada una publicación más de historietas de terror nacional, titulada *Arrepio*, y editada por la Noblet, con narrativas seriadas realizadas por Paulo Hamasaki, otro veterano artista brasileño.

Algunos personajes se convirtieron en clásicos de las historias de terror producidas en Brasil. Este es el caso de las vampiras sensuales Mirza, Naiara y Nádia. Creada por Colonnese y el guionista Luis Meri Quevedo en 1967, «Mirza, la mujer vampiro», historias que fueron publicadas por la Jotaesse, actuando como editor José Sidekerskis y pasando después para otras editoras (Regiart, Vecchi, D-Arte, Press Editorial, etc) . Sus narrativas fueron compiladas en colecciones, además de participar en la edición especial «Brasilian Heavy Metal», con una historia futurista (a partir del argumento de Alvaro de Moya). Morena sensual, con largos cabellos negros y cuerpo curvilíneo, Mirza sedujo a sus víctimas, sean hombres o mujeres (normalmente malhechores), para saborear su sangre, auxiliada siempre por el criado Brooks. La Naiara es una joven rubia, creada en 1968 por la guionista Helena Fonseca (la realización, generalmente quedaba a cargo de Nico Roso). Hija del conde Drácula, Naiara surgió en las páginas de la revista *Drácula* publicada por la Taika, antes de ganar su propio título. Nadia, así como Naiara, era rubia e hija del principal vampiro de las historias de terror. Sus historias fueron editadas en las páginas de *Mestres do Terror*, con diseños de Rubens Cordeiro. Otro personaje que combina terror y sensualidad es Irina, la bruja, idealizada por Edmundo Rodríguez en 1966 para la revista *Seleções de Terror* de la editora Taika. La hechicera Irina fue quemada en la hoguera, pero su espíritu encarna en jóvenes mujeres para vengarse.

Figura 3: «Zé do Caixão» narra la historia de terror escrita por Lucchetti y dibujada por Nico Rosso.

Además de personajes femeninos, la historieta de terror en Brasil forjó otras criaturas horripilantes. Eugenio Colonnese creó por ejemplo el «Muerto del pantano», figura sepulcral que habita una región pantanosa y persigue con una enorme hacha a los bandidos que se arriesgan a pasar por el lugar. El guio-

TODO MUNDO CANTANDO QUE É PROS AMIGO SAREM QUE A GENTE TÁ CHEGANDO E TEREM MAIS VONTADE DE LUTA'!
FAÇAM COMO QUISEREM! EU VOU ATRÁS DOS FUJÕES. SE ELES ENCONTRAREM LAMPIÃO, ELE É CAPAZ DE ESCAPULIR!

Figura 4: Terror y cultura popular: Flavio Colin ilustra la lucha de Lampão.

nista Rubens Luccheti y el diseñador Nico Rosso fueron los responsables en 1968 por la adaptación de las historias horripilantes narradas por «Zé do Caixão» (personaje este elaborado por el actor y director José Mojica Marins para el cine), en la revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* de la editora Prelúdio. Con su gran sombrero, ropa y capa negras, el personaje protagoniza y cuenta historias espeluznantes. Ya el tradicional «Lobisomen» (Hombre lobo) recibió tratamiento innovador de los historietistas, Gedeone Malagola (autor de los guiones) y los diseñadores Sergio Lima y Nico Rosso. A lo que se suma el artefinalista Kazuhiko, a partir de 1963. En estas narraciones el gentleman atormentado Von Burus intenta librarse de la maldición de la licantropía que lo hace transformarse en hombre-lobo.

Características de las historietas de terror brasileñas

Las historietas de terror realizadas en Brasil no presentan apenas grandes cualidades artísticas y guiones estructurados, pero se diferencian por el contenido que privilegia elementos de la cultura nacional y por el erotismo. Forman parte de la mitología supersticiosa brasileña, narrativas y personajes asustadores (Curupira, Mula-sem cabeza, entidades del Candomblé, etc.). Esas historias, simpatías y tipos pasan de una generación a otra, mezclando tradiciones nativas, europeas y oriundas del África. El interior, el *sertão* es el lugar propicio para su creación y proliferación, una vez que, además de la amplitud y de la desolación, predomina la cultura oral en estos lugares distantes de los centros urbanos. El ambiente de la mayor parte de las historietas de terror producidas en el Brasil es por tanto interno.

De acuerdo con Cirne (1990: 37) la historieta de terror «pasando por el folclor y por la imaginación popular, podrá así ser un género esencialmente brasileño». Para el autor, personajes como Zé do Caixão y Chico de Ogum representan esta faceta popular cargada de brasilidad y aumentan lo que las narrativas abordan, inclusive las cuestiones políticas, por ejemplo de la historia «La maldición del AI-5» realizada por Nani, Reinaldo y Shimamoto para el *Suplemento Pingente* de *O Pasquim* (diario de oposición a la dictadura militar), o la narrativa «Sesión de tortura», diseñado por Shimamoto para la revista *Spektro* en 1980. La denuncia de la violencia contra los oprimidos está presente en historias como «Lamento fúnebre» y «Navío negrero» (ambos publicados en la revista *Calafrio*), que tiene como argumento la venganza del esclavo después de su muerte contra los blancos que lo hicieron sufrir, morir. «Clarice» (editada en la *Coleção Assombração*, basada en un *caso* escrito por un lector), presenta a la bella morena que después de ser asaltada y asesinada, tuvo su cuerpo herido en un río. En las

noches de luna llena, ella regresa para seducir y ahogar a los hombres que pasan por la orilla.

Todavía en la visión de Cirne (1990: 44) «más que una realidad editorial, la historieta de terror en nuestro país es una realidad cultural». Son las referencias a la cultura brasileña las que dan la tónica de varias historias de terror realizadas por artistas nacionales. De esa forma, en la ya citada edición, «Mulher-Diabla no rastro de Lampião», se puede hacer una analogía con la literatura de cordel (manifestación literaria de origen europeo que se mantiene viva en el nordeste brasileño: los libritos de poemas –normalmente alejandrinos– son impresos en xilograbados en pequeñas gráficas y colgados en cordones en las ferias populares para ser vendidos), una vez que los personajes (el cangaceiro Lampião y las entidades demoníacas), pueblan la imaginación popular y el ambiente retratado es el del *sertão nordestino*.

Las simpatías y creencias populares, así como una de las manifestaciones culturales más características de Brasil –el carnaval–, se encuentran en «Superstições» (Supersticiones, con guión de Luis Meri Quevedo y dibujos de Colonnese) que acompaña un ladrón de tumbas que penetra en el cementerio en la víspera de la fiesta, contrariando la superstición que advierte contra el mal augurio de esta actitud. El Candomblé marca su presencia en diversas narrativas vinculadas a la magia negra y pacto demoníacos. Ya en «Cinderela da gafiera» (escrita por Ota y diseñada por Mozart Couto) el ambiente es de otra manifestación cultural popular brasileña, la *gafieira* (salón de danza donde la noche es envuelta al ritmo de la samba).

POR FAVOR, QUERIDA ... DESCULPE SE SOU INSISTENTE! MAS POR QUE VOCÊ TEM QUE SAIR EXATAMENTE À MEIA-NOITE?
ALGO TERRÍVEL ACONTECERÁ SE EU NÃO O FIZER!

Figura 5: «La Cenicienta de Gafieira». Ambientación para la versión aterrorizante del cuento infantil.

En ese lugar una bella morena despierta el interés de un asiduo visitante que se sorprende porque ella siempre sale del baile antes de la media noche. El apasionado descubre para su propia ira que se trata de una muertaviva que tiene permiso para salir del cementerio para bailar en la *gafieira*, pero necesita regresar a la cueva a la hora marcada.

Figura 6: Calafrio, una de las últimas revistas de terror en Brasil.

En cuanto al erotismo, esta característica se encuentra presente en la mayoría de las historias de terror (inclusive en la persona de la Vampirella norteamericana y en las clientas del detective europeo Dylan Dog) toda vez que representa una pulsación vital, en cuanto el terror al contrario se encamina a la supresión de la vida, para el sufrimiento físico y psicológico, para la tortura. Es en el cruzamiento del erotismo y el terror (Eros y Thanatos),ampliado muchas veces por el humor (negro) que las narrativas ganan intensidad y caen en el agrado del lector. En las historietas de terror elaboradas en Brasil, el erotismo se reviste de los colores locales (las mujeres son en gran parte morenas voluptuosas, de cuerpos voluminosos y ondulantes), como en el caso de la vampira Mirza que va a la playa con bikini para tomar el sol. Las ropas íntimas y descotadas, las escenas de nudismo que muestran relaciones sexuales, son comunes en las historias de terror brasileñas. La malicia y la seducción normalmente llevan a un término sombrío marcado por el dolor y la muerte combinando inmoralidad y puritanismo.

Conclusión

Difundidas en diferentes formas de expresión (cine, literatura, historietas), las narrativas de terror pueden ser encontradas en varios países. En Brasil, la producción de historietas de este género se ha mantenido por décadas, a pesar de la censura y de la situación económica del país, atrayendo la atención del lector y desafiando la creatividad de los artistas.

Las características de las historietas de terror realizadas en Brasil –el uso de elementos de la cultura brasileña y del erotismo– unidas a la línea personalizada de algunos artistas nacionales (como Shimamoto y Colin, por ejemplo), evidencian las diferencias existentes entre las narrativas de terror producidas en Brasil y las del mismo género creadas en Estados Unidos y Europa.

Referencias

Carroll, Noel: «A filosofía do horror ou paradoxos do coracao» (La filosofía del corazón o las paradojas del corazón), Papirus, Campinas, 1999.

Cirne, Moacy: «História e critica dos quadrinhos brasileiros» (Historia y crítica de las historietas brasileñas), Europa/Funarte, Rio de Janeiro,1990.

Moya, Álvaro de: «Shazam!», 3ª ed., Perspectiva, São Paulo, 1977.

Panorama del manga producido en Brasil
Pionerismo, experimentación y producción

Sonia M. Bibe Luyten
Doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de São Paulo, Brasil

Resumen

Las historietas japonesas, conocidas como manga, alcanzan tiradas millonarias en su país de origen. De desconocidas en el mundo occidental pasaron a formar parte de las lecturas habituales, hoy en día, de jóvenes de todo el mundo. Brasil, que tiene la mayor colonia nipónica fuera de Japón, tenía ya la tradición de leer las revistas de historietas japonesas a través de sus inmigrantes, convirtiéndose en pionero no sólo en la lectura sino también en la producción de manga fuera de Japón desde la década de 1960 La primera investigación sobre manga fue realizada , también en São Paulo, en la década del setenta. El estudio tiene como objetivo mostrar cómo se logró el impacto de la llegada masiva de nuevos títulos a partir de la década del noventa, la experimentación a través de la producción de fanzines y la producción de historietas brasileñas utilizando el manga como forma de expresión. En esta nueva fase, la producción nacional fue realizada no sólo por artistas descendientes de japoneses, sino de otras procedencias. El éxito del estilo ha sido tan penetrante que su uso es observado hasta en la propaganda institucional.

Abstract

The Japanese comics, known as manga, reach millionnaire printings in their original country. From unknown to the West world, they become, today, part of the day-to-day readings of youngsters all around the world. In Brazil, as the biggest nipponic colony out of Japan, the imigrants already had a tradition of reading Japanese comic books, making the country not only the pioneer in the readership but also on the production of manga out of Japan since the 1960s. The first research on manga was done in the 1970s, in São Paulo. This article has at its objective to demonstrate how was the impact of the massive entering of new titles of Japanese mangas in Brazil from the 1990s on, the experiment by the production of fanzines and the production of Brazilian comics using the format of the manga as its expression. In this new period, the national production is being made by artists who are descendents of the first Japanese as well as from other procedences. The sucess of the style has been so invasive that its use can be observed even in institutional advertising.

Introducción

Unido a los estudios de las historietas en general y de las historietas brasileñas, por casi treinta años me he dedicado también al estudio de los mangas, historietas japonesas, como son denominadas en Japón. Observando el fenómeno del *boom* de estas historietas en las décadas del setenta y ochenta, siendo profesora e investigadora en la Escuela de Comunicaciones y Artes de

la Universidad de São Paulo, acompañé la evolución de las tendencias artísticas, del mercado editorial y de la expansión del manga por el mundo.

El objetivo de este estudio es dar una mirada a la evolución de la expansión de los mangas en Brasil en relación con el resto del mundo, constatándose dos tendencias: una de pionerismo en cuanto a la lectura y producción de mangas, fenómeno relacionado a la gran parcela de descendientes japoneses existente en el país; la otra, más reciente, acompaña su exportación vinculadas a una política de expansión de bienes culturales de Japón.

En el primer caso verificaremos que la producción de manga actualmente en Brasil se entrelaza con la producción brasileña de historietas, formando un nicho de mercado editorial y revelando la posición de diseñadoras mujeres, como sus colegas en Japón.

Breve panorama del manga en Japón

Las historietas japonesas no difieren de las de otros países en la evolución de su trayectoria, hasta llegar a la forma definitiva de su lenguaje. Como en muchos países europeos o asiáticos, en Japón fueron muchos los marcos que definieron lo que denominaremos como arte secuencial.

En la edad media japonesa, en los siglos XI y XII, se producían diseños pintados sobre grandes rollos de papel de arroz contando una historia. Los más famosos se llaman *chojugiga* –diseños humorísticos de pájaros y animales–, de origen sacro, elaborados por el monje Kakuyu Toba. Hasta el siglo XV, muchos otros cartones humorísticos eran populares entre la población, exactamente cuando el país pasaba por innumerables guerras despiadadas.

Otro tema que fue muy popular a partir del siglo XV fueron las historias de fantasmas y asombros con cuño humorístico como en el caso de la «Caminhada noturna de cem demônios» («Hyakki Yako»: Caminata nocturna de cien demonios), tema que se mantiene presente aun hoy en el manga moderno (Luyten, 2000: 96).

Fue, además, en el período Edo (1660-1867) que las historietas japonesas dieron un gran salto a partir de las obras del artista Katsushita Hokusai, excelente grabador de la modalidad *ukyiyo-ê*. Este género de arte consistía en la producción de grabados en madera, con temas populares, que proyectó una realidad más libre que la de los cánones tradicionales, «sin insistir en la anatomía, ni en la perspectiva, intentó captar el estado de espíritu, la esencia y la impresión, algo vital para la caricatura y el cartón» (Schodt, 1986: 40). De esta forma, Hokusai, entre los años 1814 y 1849 creó un conjunto de obras de quince volúmenes designados como «Hokusai Manga». Estos diseños de forma caricaturesca, exagerando la forma de los seres humanos, tenían como tema la vida urbana, las clases sociales, la naturaleza fantástica y la personificación de los animales.

Fue solamente algunos años más tarde que el manga tuvo el nombre adoptado y consagrado a través del diseñador Rakutem Kitazawa. Kitazawa pertenece a la generación de artistas luego de la apertura de los puertos del Japón, ocurrido en 1853, después de más de doscientos años de aislamiento con el resto del mundo, con excepción de Holanda. La nueva era nipónica, llamada *Meiji*, trajo muchas innovaciones al país, en diferen-

tes áreas, inclusive en el ámbito artístico y periodístico con la llegada de extranjeros, principalmente de Europa. En este escenario es que los japoneses conocieron las primeras revistas de humor en los modelos ingleses y franceses.

Kitazawa recibió gran influencia del inglés Charles Wergman, que editó el periódico *The Japan Punch*, que trajo al medio periodístico los modelos de la prensa británica con sátiras políticas que fascinaron a los japoneses. El éxito fue tan grande que en 1877 surgió la primera revista japonesa de humor *Marumaru Shimbum* que duró treinta años. Los japoneses cambiaron el pincel por la pluma y las historietas tomaron diferentes rumbos en Japón.

Ellos, al principio, tradujeron muchas historias norteamericanas que aparecieron en los inicios del siglo XX en la prensa; pero a poco comenzaron una producción local, pues se percataron que los temas y el tipo de humor de las historias extranjeras no tenían mucho que ver con la realidad nipónica. EL otro gran marco editorial japonés sobrevino en la década de 1920, con el inicio de publicaciones infantiles para fortalecerse en la década posterior, donde ya había un mercado separado del adulto.

Después de la segunda guerra mundial se modificó más la estructura editorial de los mangas, con una producción específica para el público adolescente, dividido en sexo; historietas para muchachas y muchachos que abarcaban las edades entre los doce y dieciocho años.

Es importante mencionar que después de la segunda guerra había pocos recursos materiales y financieros y cada sector tuvo que adaptarse a las necesidades de la época. En el caso de las historietas se recurrió a utilizar el papel periódico como alternativa en las revistas. La habilidad fue la impresión monocromática, variando del rosa, violeta o azul claro, conforme al contenido de la trama. Esta característica continúa hoy a pesar de la abundante riqueza del país.

Figura 1: La primera investigación sobre el manga, publicada en la revista *Quadreca*.

Otro factor diferencial es que las revistas de historietas, de acuerdo con las edades a las que se destinan, como veremos más adelante, contienen de 100 hasta 500 páginas, escapando del formato tradicional americano. Estas revistas contienen diferentes historias de diferentes autores, cada una siguiendo su serie, que muchas veces tardan años para llegar a su final. A cada semana o quincena la editora a la que pertenecen

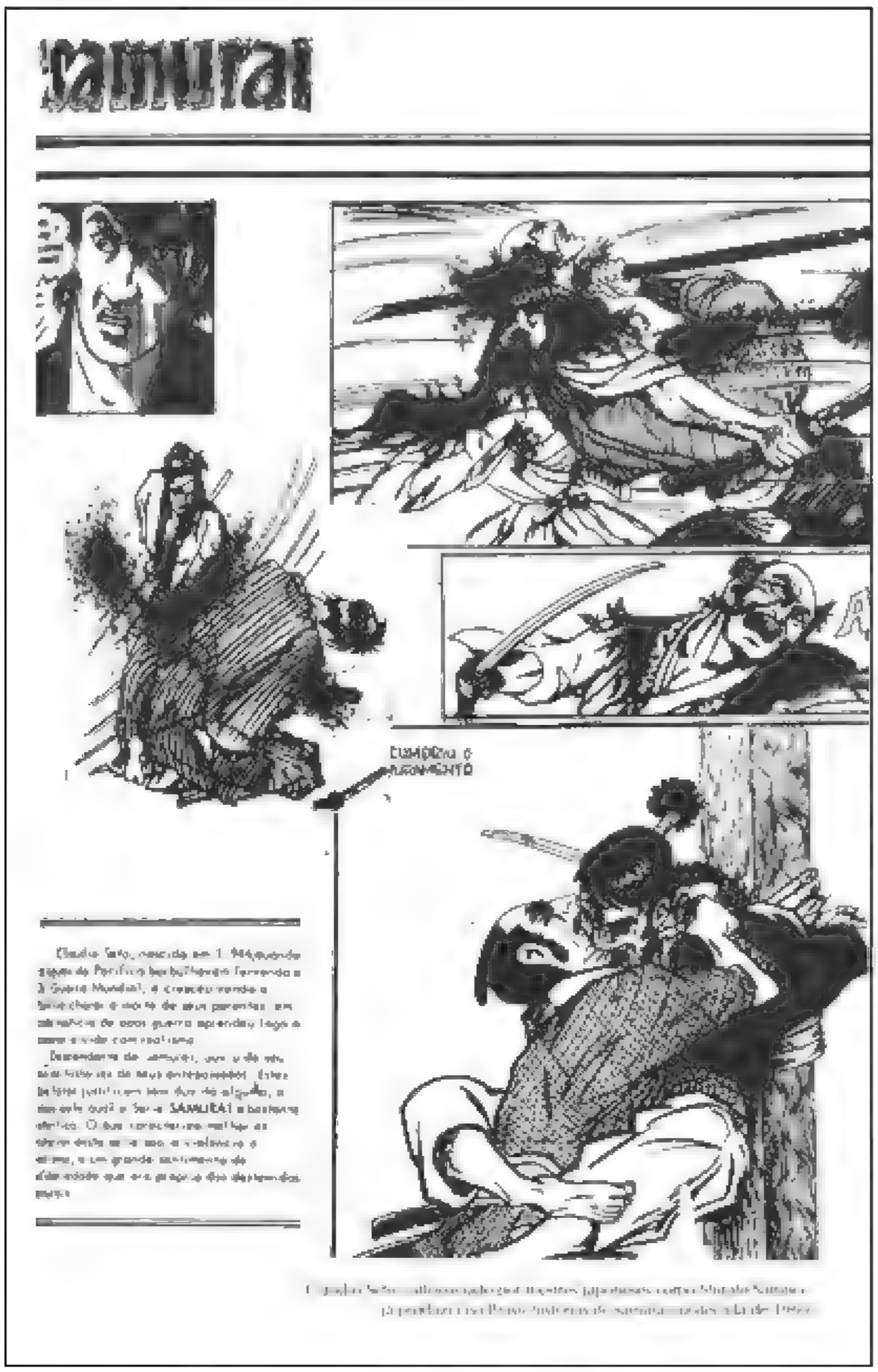


Figura 2: Cláudio Seto, veterano de los mangas brasileños.

las revistas hacen una investigación de opinión pública para comprobar el grado de aceptación de los lectores.

En Japón hay cerca de una centena de editoras de revistas de historietas que se pueden clasificar en dos conjuntos. El primero está constituido por un gran número de editoras menores para un público de revistas más especializadas, que edita siempre nuevos títulos o series especiales para atraer al público lector. El otro es el de las grandes editoriales, como la Shueisha, Kodansha y Shogagukkan, que son las más poderosas y poseen las mayores tiradas.

En Japón los diseñadores son independientes o tienen sus propios estudios y trabajan directamente con las editoras o periódicos a diferencia del estilo norteamericano, en que la mayor parte de los diseñadores está vinculado a un *syndicate*. Este sistema asegura una difusión a gran escala por el mundo, pero se queda como «propietario» de la historia al morir el autor. En el caso japonés, el autor tiene un sistema de trabajo semejante al brasileño, pero «la gran diferencia es que en Brasil son raros los diseñadores que viven exclusivamente de las historietas por varios motivos» (Luyten, 2000: 47).

Como vimos anteriormente, hoy las editoras japonesas tienen segmentos de mercado con una división de faja de edad que podemos clasificar en tres grandes categorías:

1. Revistas infantiles. Normalmente de cuño didáctico, se denominan *shogaku* y poseen una variedad inmensa de temas que van desde asuntos escolares, *hobbies*, hasta consejos útiles a los minilectores. En la parte central de la revista se incluye una historieta donde los temas versan sobre aventuras, leyendas antiguas del país, historias cómicas, etc. Con formato de entretenimiento las revistas infantiles están dirigidas a los niños no sólo para el aprendizaje, sino también para lograr su inserción en la sociedad japonesa, recordándoles siempre el respeto que les deben a los mayores, el comportamiento que deben seguir y las fechas conmemorativas del país.

2. Revistas femeninas. Denominadas *shojo manga*, cubren la fase de la adolescencia, con gran éxito de venta en las décadas del setenta y ochenta.

Con una serie de casi cincuenta títulos, su éxito se debe mucho a la identificación del público lector femenino y las historias de las revistas con máxima exploración de tramas melodramáticas y el clima romántico. La temática es variada, siempre enfocando amores imposibles, separaciones y rivalidades entre amigas. Una característica significativa de *shojo manga* es que aunque el género haya sido iniciado por manos masculinas, como Tezuka Ossamu, es hecho en su mayoría por jóvenes mujeres dibujantes. Japón es un país donde hay la mayor incidencia de mujeres en este mercado, y Brasil ha influenciado mucho en la fase de producción nacional de manga, como veremos más adelante.

3. Revistas masculinas. Denominadas *shonen manga*, tienen como público muchachos adolescentes. Algunos de sus títulos vendieron, en la década del ochenta, millones de ejemplares semanales. Su contenido, aparte de las historietas, presenta reportajes sobre deportes, artistas de la época, competencias entre escuelas y novedades de juguetes robots y *video games*. La temática incluye variantes del samurai invencible, el deportista perseverante, dentro siempre de la autodisciplina, profesionalismo y competencia. Tienen como característica común el espíritu japonés, que enfatiza la rigidez moral y el fortalecimiento del espíritu, algo muy similar al código de conducta del *bushido*, el camino del guerrero samurai. Si las situaciones prevalecen en el manga femenino, en el *shonen manga* la violencia, en todas sus modalidades, es la principal característica de las historias masculinas.

Esta clasificación a priori es importante, pues, como veremos adelante en la difusión para el exterior, sea en las traducciones como en la creación de mangas nacionales (producción local fuera de Japón), esta segmentación de mercado no más entra en vigor, quedando fuera de su contexto original. Aparte de esta definición de sexo y edad, la producción editorial japonesa contempla también mangas par adultos en diversas modalidades, para las muchachas que salieron de la adolescencia y para mujeres ejecutivas, como para sus parejas masculinas. Este último es denominado *sarariman manga* (del inglés *salaryman*). También la tercera edad es contemplada con situaciones humorísticas de las *tías* y *abuelas*, con revistas especiales dentro de estas temáticas.

Actualmente, con la introducción de diseños más realistas en las revistas femeninas; el público masculino se ha desviado para las revistas de *shojo manga*, y no pocos muchachos, cansados de leer historias muy violentas, prefieren, esporádicamente, algunas aventuras románticas del manga femenino. Lo importante es que la industria del manga, con el pasar del tiempo, siempre supo captar tendencias de comportamiento, decodificarlas y transformarlas en su lenguaje característico acompañando también la evolución tecnológica.

El manga exportado para occidente

¿Porqué el éxito actual de los mangas y animados (películas de dibujos animados) en el occidente, una vez que el humor y la temática de un gran contingente de la producción japonesa está demasiado dirigida a su público y retrata situaciones muy específicas para ser comprendidas fuera del país? Como

acentúa Luyten (2000: 172), «su popularidad está en función directa de la niponidad o en tal caso de la representación de un momento de importancia política, social o económica. Los héroes y heroínas de la realidad nipónica o justamente de su contrario, en ambos casos, lo que cuenta es la vida de las personas en Japón. Educando, divirtiendo, acusando o alienando, el eslabón con el lector o lectora es siempre bastante evidente. De esa manera, los mitos, los ideales y los sueños japoneses son siempre muy bien retratados y no los de otras sociedades».

El marco en que se conoció el manga fuera de Japón fue a través del dibujante y guionista norteamericano Frank Miller, que inspirado en las historias japonesas de cuño heroico, produjo en 1983 «Ronin», la saga de un samurai sin maestro, aventura narrada en casi trescientas páginas y que revolucionó el mercado.

En este período, cuando los héroes y superhéroes norteamericanos estaban en baja, la historia alcanzó gran éxito, pues su autor insertó grandes osadías, mezclando la influencia del manga con su estilo. Miller era conocido ya por el público por sus historias con el personaje «Daredevil» («Demolidor» en Brasil), pero con «Ronin» rinde homenaje a grandes maestros japoneses, como Kazuo Koike y Goseki Kojima, autores de «Kozure Okami, el lobo solitario», de los que Miller era fanático.

Siguieron a esto la traducción de varias historias como «Kamui», de Sampei Shirato, y el propio «Lobo solitario» en 1987, por un acuerdo entre Eclipse Comics y la Editora Kodansha. En Europa el personaje «Candy Candy» de Yumiko Igarashi y Kyioko Muzuki también alcanzaría al público italiano a través de las historietas y los dibujos animados, en tanto en Suiza la revista en lengua francesa *Le Cri Qui Tue* publicó obras de Tezuka Ossamu y Fujio Akatsuka, entre otros.

Pero fueron los dibujos animados, los animés, los que dieron la mayor difusión y conocimiento de los mangas, cuyas series penetraron en occidente, primero por la televisión y más tarde por el cine. Fue también la época en que las editoras japonesas y los estudios de cine y animación comenzaron a realizar contratos en gran escala con varios países occidentales.

La curiosidad de otros países por Japón comienza en la década del setenta, cuando su éxito económico ya se delineaba, y la búsqueda de la explicación del sistema empresarial comenzaba a provocar interés por el país, más tarde por la fascinación por el arte (*sumi-ê*, ceremonia del té, *ikebana*, artes marciales) y el campo religioso (nuevas sectas budistas). Pero hasta la década del sesenta y ochenta el manga y el animado aún no estaban lo suficientemente maduros para ser exportados. En el propio Japón había muchos críticos internos en contra de las historietas, todavía fruto de un conservadurismo e intolerancia que se originó en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial, y que se expandió por el mundo, a partir de la obra del doctor Fredric Wertham «The Seduction of the Innocent» (La seducción del inocente), en la que, de forma parcial, es realizado un análisis del uso de las historietas como propaganda ideológica en la segunda guerra mundial y son condenados como lectura nociva para los niños.

Pero, a partir de 1994, cuando la industria cinematográfica destinó una

AI, AI... HORAS DE TRABALHO PERDIDAS.
MAS SERÁ QUE O BETO IA GOSTAR DE GANHAR UM RETRATO DESENHADO POR MIM?
O QUE VOCÊ ACHA, MINDUIM?
SERÁ QUE EU TENHO CHANCE COM ELE? O BETO NÃO DÁ NENHUMA PISTA...
EI, É IMPRESSÃO MINHA OU VOCÊ FICA TRISTE QUANDO EU FALO DELE?
NÃO FICA ENCANADO COMIGO, NÃO.
MINDUIM, EU JÁ ESTOU INDO PRA AULA.
CUIDA BEM DA CASA, TÁ?
3

Figura 3: «Dani» de Alexandre Nagado.

Figura 4: «Un tal César Bravo» de Arthur Garcia y Silvio Spotti.

cantidad considerable (cerca de cinco billones de dólares) para los dibujos animados –como «Tamaki Gassem Pompoko»– los animados se multiplicaron en cantidad y calidad.

Y se inicia así una nueva era de difusión de otros bienes culturales, los de la moderna cultura pop japonesa.

La comunidad *nissei* en Brasil El pionerismo en la lectura y diseño de manga

En Brasil, sin embargo, mucho antes de que Frank Miller *descubriera* los mangas, estos eran profusamente leídos por la comunidad de los descendientes japoneses. Eran importados, y distribuidoras especializadas –normalmente localizadas en el barrio de la Libertad, en al ciudad de São Paulo– los enviaban para el interior o del estado de São o Paraná, para las colonias niponas. Lo mismo pasaba con los animados y filmes japoneses, que eran introducidos en algunos cines, especialmente el Niteroi, en el barrio de la Libertad también. En la televisión brasileña, desde la década del setenta, los héroes japoneses ya eran conocidos del público brasileño, como «Ultraman» en la TV Tupi, y en la década del ochenta en la red SBT; «Fantomas» en las décadas del setenta y ochenta en la TV Record; «Princesa Zafiro», «Jaspión» en la TV Manchete y «Candy Candy» en la TV Record, en la década del ochenta.

La lectura del manga para la comunidad japonesa representaba dos aspectos importantes: uno era la conservación de la lengua y otro la adquisición o aprendizaje de nuevos términos, principalmente los incorporados de la lengua inglesa. Su función fue la de mantener la lengua coloquial viva para los que estaban fuera de Japón.

«Las historietas, como captadoras de nuevas tendencias, transmiten ese nuevo hablar de manera muy dinámica. Si un inmigrante retornase a Japón después de pasar veinte o treinta años lejos de la patria y no se actualizara apropiándose de las nuevas palabras, tendría cierta dificultad para entender frases como "vamos a tomar un *takussi* (taxi) para ir a un *resuturan* (restaurante) y comer un *hamu raisu* (*ham & rice*: jamón y arroz)". Pienso que lo más difícil para los inmigrantes seria aceptar que el tradicional término *gohan* para arroz fue sustituido por *raisu* en muchos lugares» (Luyten, 2000: 194).

A partir de la lectura del manga, fueron muchos los dibujantes descendientes de japoneses que se influenciaron por su delineación. Algunos de ellos representan grandes nombres en el escenario de la historieta nacional, como es el caso de Julio Shimamoto, que forma parte de los clásicos brasileños del género terror, junto a Eugenio Colonnese, Nico Roso y Gedeone Malagola, en la década del cincuenta. Fernando Ikoma publica el libro «La técnica universal de las historietas», un libro ilustrado en el que procura enseñar las técnicas de dibujos y dedica 22 páginas para hablar de la *técnica japonesa* al final de la década del sesenta e inicios de la del setenta: «Una de las técnicas más evolucionadas y poco difundidas en Brasil es la técnica japonesa para historietas. Al contrario de lo que existe en Brasil, la mano de obra en aquel país es abundante, con mucha competencia entre los artistas y un nivel técnico muy bueno para los diseñadores [...]. Las más variadas tendencias y los estilos originalísimos

sitúan a los japoneses en una categoría tan grande como la de los eur,opeos y americanos» (Ikoma, cerca 1970: 135).

Ikoma, siendo él mismo dibujante, introdujo a los lectores y dibujantes brasileños muchos ejemplos de mangas japoneses y cita a los maestros brasileños Rodolfo Zalla, Colonnese, Edmundo Rodríguez. Incluye también la biografía de artista nipo-brasileños y sus personajes basados en la cultura japonesa, como «El samurai» de Claudio Seto: «Claudio Seto de la Edrel aprendió a dibujar contactándose con los nombres mayores de las historietas japonesas. Después de ingresar en el mundo profesional fue sufriendo la influencia del estilo tradicional, de ahí uniendo las dos escuelas nació el estilo Seto, que podemos llamar también de estilo mestizado» (Ikoma, cerca 1970: 46).

Paulo Fukue y Kimio Shimizu forman parte también de esta galería, además de Pedro Anísio. No descendiente con el personaje «El judoca», «personaje nacional que la Editora Edrel lanza hace varios números con éxito, es totalmente realizado en Brasil y sus diseñadores se alternan de número en número. La historia viene generalmente firmada por Pedro Anísio» (Ikoma, cerca 1970: 84). Destacamos que en la década del sesenta Editora Edrel de São Paulo entra en el mercado de historietas con diferentes historias, explorando en aquella época el tema de ninjas y samuráis.

También en la década del setenta surge la primera investigación sobre manga en Brasil, coordinada por mí y publicada en la revista *Quadreca*, órgano laboral de la cátedra de historietas de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA/USP), «El fantástico y desconocido mundo de las historietas japonesas»: «La idea de estudiar las historietas japonesas surgió en el segundo semestre de 1974 en la Cátedra de Historietas, desempeñada en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la USP. Lo que pretendemos con nuestro trabajo es incorporarlo a esa galería de publicaciones, lidiando con un asunto no muy investigado en Brasil» (Luyten, 1978: 2).

En este período se creó la primera *mangateca*, cúmulo de revistas de manga en el Museo de Prensa Julio de Mesquita Filho, una de las primeras *gibitecas* (llamadas así por el nombre popular de *gibi* que reciben las historietas), y nació la Asociación de Amigos del Manga. En 1984 esta asociación se fusionó con la comisión de exposición de historietas de la Sociedad Brasileña de Cultura Japonesa y nació la Abrademi (Asociación Brasileña de Dibujantes de Manga e Ilustraciones), el 3 de febrero de 1984, la primera asociación de manga del país, con el presidente Francisco Noiyuki Sato y hoy con Cvristine Saito.

En mayo de 1984 circuló el primer informativo sobre manga en Brasil, el *Informativo Abrademi*, y junto a la revista *Quadrix* se inserta la *Edición Abrademi* a partir de agosto de 1984. En enero de 1985 nacía el primer fanzine, *Clube do Manga*, publicación de la Abrademi, cuya editora era Julia Takeda, con la colaboración de Cristiane Sato (en aquella época Akune), Sumire Mizaw,Luri Maeda y Roberto Kussumoto, entre otros.

Las publicaciones

En un censo que realicé a partir de mi acervo, podremos tener una idea de la producción significativa de títulos so-

bre el manga. Esta lista la dividí en cinco categorías:

1. Revistas sobre manga.
2. Fanzines.
3. Traducciones (formato revista y libro).
4. Manga producido en Brasil (formato revista, álbum y libro).
5. Revistas de RPG (que contengan manga o animado).

Este listado ni es definitivo, ni completo, ya que no abarca todo el universo de fanzines o mangas realizado en Brasil, pero sí representativa para un análisis en términos de su producción. En la categoría de fanzines, no siempre es posible localizar la ficha, nombre de autores o editoras. Algunos quedan en un solo número, otros tienen periodicidad irregular y otros vienen seguidos del «sin fecha, cerca de tal año», indicando que, a pesar de no constar la fecha, yo misma anoté cuando adquirí o recibí la publicación.

La inclusión de la categoría de RPG entra con los títulos que se refieren a personajes del manga y el animado y a los libros, que son categorías no periódicas.

Figura 5: «Yurei» de Fernando de Góes y Denise Akemi.

Revistas sobre manga y animados

Es importante recordar que en Japón la industria del manga del animado y del *video game* forman un conjunto triple y sólido dentro de la industria japonesa. Después del gran éxito de los animados, como relatamos anteriormente, las inversiones iniciales de las industrias cinematográficas japonesas fueron recuperadas a través de estos elementos. Los mangas bien realizados originan guiones para los animados que estimulan la venta de más revistas, seguidas de rediciones en forma de *pocket-book*, merchandising y así en adelante, conforme relata Luyten (2000: 225).

Algunos mangas y animados se convirtieron en obras de teatro, óperas, novelas, sin hablar de los discos compactos, de las subastas de ediciones raras y de acetatos, de los concursos de fantasía de mangá, etc. Otra forma de ver esta industria es que estableció sus bases en una trilogía formada por el mangá, el animado y el *video game*, identificados por este estilo específico de comunicación.

En Estados Unidos aparecieron revistas dedicadas a los animados en la década del noventa, como ejemplo de las que ha-

bía en Japón, como *Amimedia*, *Maianime* y *Animage*, que proliferaron en el país asiático durante la década del ochenta. El contenido de las revistas norteamericanas se basaba en materiales de sus similares japonesas, sujeto al éxito de lo que se publicó o exhibió en Japón.

Igual que en Estados Unidos, los países europeos también comenzaron a publicar revistas sobre el manga y los animados, primero de forma artesanal, en blanco y negro, para evolucionar hacia publicaciones mejor elaboradas.

Tanto en Europa como en Estados Unidos las revistas sobre mangas y animados realizadas por aficionados del género mostraban reportajes sobre historias y personajes de éxito de las historietas japonesas, no teniendo en cuenta siempre la gran característica de la industria editorial japonesa, que es dirigida por sexo y edad del lector. Además en estas publicaciones occidentales se exploró otra ganancia del mercado japonés: las historietas eróticas para el público adulto. Fue en función de esto que desde esta época las historietas japonesas comenzaron a ser juzgadas de violentas y repletas de escenas de sexo. La crítica es al principio comprensible, pues para el público occidental en general la referencia de la palabra *historieta* o su concepto casi siempre se remite en dirección al público infantil, y por tanto el manga también se incluía en esta clasificación.

En Brasil estas revistas surgen con fuerza en la década del noventa. En los primeros años de esta época eran en menor cantidad y fueron consecuencia de los boletines de entidades o asociaciones de manga ya existentes en Brasil desde la década del ochenta, como la Abrademi. De ella se generaron además los informativos sobre mangas, el *Jornal da Abrademi*, publicaciones como «Guión de manga» y «Pequeño diccionario de manga y animado». Siendo una asociación de carácter nacional, proporcionó la generación de otras revistas o boletines en varias capitales brasileñas. Dentro de esta línea podemos decir que ya existía una semilla en suelo fértil dejada por la Abrademi, para la proliferación de otras publicaciones, inclusive de carácter comercial, que estallan al final de la década.

A mediados de la década del noventa es que realmente el número de revistas sobre manga de todos los tipos se amplió: desde las que se proponían enseñar a dibujar el manga con reportajes sobre el estilo, hasta las del tipo *hentai manga*, denominación utilizada en Japón para historietas eróticas con connotación de sexo pervertido, en un total de casi 50 títulos. La mayoría atrae al público por el nombre animado en casi todas sus variantes: *Animedo*, *Animeclub*, *Anime Especial*, *Animemax*, *Animex*, etc. Otras con variantes del nombre héroe; *Herói Best*, *Heróis do Futuro*, *Herói Mangá*, *Heróis Plus (+)*. Hay publicaciones específicas sobre determinados personajes, como *Os Cavaleiros do Zodiáco*, *Disenhos japoneses* y muchos cursos para dibujar mangá: «Como dibujar mangá», «Curso práctico de dibujo mangá», «Dibuje y publique mangá», etc. Las editoras que más se evidenciaron en este período fueron Editora Trama; Escala, Editora Press, Nova Sampa y JBC, entre otras.

Los fanzines: la experimentación

El mismo experimento del lenguaje y

la delineación manga se realizó con los fanzines dedicados a las historietas japonesas. Del primero en adelante, *O Clube do Mangá* de 1984, en São Paulo, en todas los puntos de Brasil, en la década del ochenta y sólidamente en la del noventa, surgieron publicaciones independientes, de grupos o de carácter autoral, en el arte de dibujar y editar manga.

Los dibujantes se nutrían de varias fuentes para adquirir el estilo, por tanto las publicaciones sobre manga y animado en lengua portuguesa o inglesa fueron importantes para fomentar el gusto por la lectura sobre el asunto y para la experiencia. Si de inicio venían firmadas con apellidos de origen japonés, poco a poco los artistas comenzar a provenir de otras descendencias, como Sergio Peixoto, también organizador de festivales de animados y manga.

Hubo varias tendencias en común en esas publicaciones. De inicio, los temas estaban más inclinados hacia Japón, principalmente relacionados con la ficción científica y los héroes y heroínas *recordaban* a sus pares japoneses en el estilo del cabello, ropas y adornos. Se nota también la tendencia creciente de autoras femeninas envueltas en historias del estilo *shojo manga*, historietas para muchachas. A partir de los fanzines será que la joven generación de diseñadoras nipo-brasileñas comenzarán a asegurarse escalones profesionalmente o entonces estrenarse en revistas con personajes propios, como es el caso, por ejemplo de Erica Awano con «Holy Avenger» (sobre un guión de Marcelo Cassaro), Elza Keiko en «Mangá tropical», y Dense Akemi, que saltó del fanzine *Tsunami* para la publicación del mismo nombre de la Editora Brainstore, en forma de revista.

Mangas producidos en Brasil

De la fase experimental de los fanzines para las publicaciones se realizaron producciones comerciales a nivel de pequeñas y medias editoras. De *Judoka* de la década del setenta se da un salto para la del noventa con la «Filosofía del samurai en la administración japonesa» (Claudio Seto, Francisco Noriyuki Sato, R. Kussumoto), tema de la cultura japonesa en estilo manga tradicional, al manga erótico («La japonesa indomable», «La japonesa insaciable», «Hentai X»), para experiencia de las leyendas e historias japonesas («Momotaro» de Newton Foot, y «Darumá San» con guión de Fabio Tatsubó y dibujos de Luis Yasaka) y la presencia de los jóvenes dibujantes *nisseis* (*Tsunami*, *Holy Avenger*). Individualmente se destacan Alexandre Nagado, Mozart Couto, Marcelo Cassarro, Arthur García, Eduardo Müller, Daniel HDR vieron año tras año aumentar este conjunto.

La gran sorpresa vino del medio de comunicación masivo digital, donde la historia «Combo rangers» de Fabio Yabu tuvo tanto éxito en la pantalla de la computadora que pasó para los medios impresos en ediciones de JBC y de la Panini.

En el campo editorial los medios editores pasaron a ocupar un lugar destacado con títulos exitosos de manga, traducidos pero dando lugar también a publicaciones brasileñas de manga, como es el caso del propio «Combo rangers» y también del álbum «Mangá tropical», experiencia inédita de Alexandra Nagado, que logró unir en una sola publicación nombres conocidos del mundo del manga brasileño que ya venían de fanzines o de experiencias

comerciales exitosas. En este álbum la tónica de la trama cambió. Si al principio, las publicaciones de manga brasileño estaban en línea mas imitativa de sus colegas japoneses, cambió Tokio por ciudades brasileñas, y la ficción científica por otros temas, como aventuras, historias de relaciones, humor y romance.

Además de las publicaciones comerciales, el manga en cuanto a estilo se ha prestado también para las narrativas institucionales, como en el caso de «José Bonifacio» de Alexandre Barbosa, obra de la cual el autor utilizó recursos estilísticos, aunque no tuviera ninguna referencia a Japón.

Consideraciones finales

¿Será que el estilo manga vino para quedarse en Brasil?

En la década del noventa el mundo entero se sorprendió con la invasión de los mangas y los animados, con un gran paquete de mercado imposible de pasar inadvertido. En el caso de Brasil, como demostramos anteriormente, el país ocupa una situación impar en este contexto, en función de los descendientes de japoneses –el mayor contingente del mundo– que trajeron en su equipaje cultural el hábito de lectura de los mangas. Aunque a nivel del gran público esto no era perceptible directamente, en el momento en que el manga y el animado son exportados a gran escala, aquí ya existían simientes que permitieron una expansión significativa.

Las experiencias de dibujo y de lenguaje desarrollados a través de los fanzines fueron depuradas y encaminadas a las publicaciones comerciales. De un lado hay dibujantes y aficionados que insisten en el lenguaje original de los mangas, en tanto otros, al contrario, los ven como un estilo en el que el contenido puede contar historias brasileñas. De la misma forma que los japoneses asimilaran la técnica occidental al final del siglo XIX, el estilo manga está siendo absorbido y adaptado para contenidos occidentales (y brasileños, en este caso) convirtiéndose en una nueva forma de expresión del arte secuencial.

La producción progresiva, tanto de fanzines como de obras traducidas, y principalmente trabajos originados en Brasil en estilo manga, muestran que su línea aún es ascendente y presenta diversos nichos en el mercado, como la participación femenina y la producción artística e institucional con desarrollo propio. El volumen de traducciones es significativo, pero los títulos que llegan aun a Brasil están relacionados con lo que ya se tradujo en Estados Unidos y Europa.

El próximo paso por observar es la publicación de material nacional dirigido a la edición según las edades, como ejemplo de lo que hicieron las editoras japonesas, y que abarcan todos los niveles de consumidores y abren oportunidades para los dibujantes brasileños.

Referencias

Ikoma; Fernando: «A técnica universal das historias en quadrinhos», Ed. Edrel, s.d.

Luyten, Sonia M. Bibe: «Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses», 2. ed., Ed. Hedra, São Paulo, 2000.

–: «O fantástico e desconhecido mundo das H.Q.s japonesas», *Quadreca*, Ed. ComArte, São Paulo, 1978.

Schodt, Frederick: «Mangá, Mangá! The world of Japanese Comics», 2. ed., Ed. Kodansha., Tókio, 1986.

La historieta en Rio Grande do Sul

Eleomar Guazzelli
Dibujante de humor, director de animación y autor de historietas, Brasil

Resumen

Discute la producción de historietas en el estado brasileño de Rio Grande do Sul, enfocando sus características y las influencias que sus principales autores recibieron de los países vecinos (principalmente Argentina y Uruguay). Describe el trabajo de la Cooperativa Editora e Trabalho de Porto Alegre (CEPTA) durante la década del sesenta. Analiza la evolución de las historietas en el estado después del golpe militar en Brasil, en 1964, con especial atención a la producción posterior a 1990 y a la revista Dundum. *Presenta detalles biográficos de los principales historietistas gauchos.*

Abstract

Discusses the production of comics in the Brazilian State of Rio Grande do Sul, focusing on its characteristics and the influences its main authors received from the neighbour countries (principally Argentina and Uruguai). Describes the work of the Cooperativa Editora e Trabalho de Porto Alegre (CEPTA) during the 60s. Analyses the evolution of comics in the State after the military coup d'etat *in Brazil, in 1964, giving special attention to the production released after 1990 and the comic book* Dundum. *Presents biographical details of the main* gauchos *comic producers.*

El estado de Rio Grande do Sul y sus países vecinos

Existe una localidad en el extremo sur de Brasil que tiene un rasgo muy peculiar: la frontera pasa bien en la mitad de su plaza principal. De un lado está la ciudad uruguaya de Artigas, del otro la brasileña Santana do Livramento, en el estado sureño llamado Rio Grande do Sul. Esta circunstancia ha creado situaciones casi teatrales, muchas veces dramáticas. En distintas épocas, la misma plaza tuvo de un lado una dictadura militar y del otro gobiernos civiles. De hecho, en 1964 teníamos en Brasil un régimen militar mientras Uruguay era aún una república democrática. En la terrible década del setenta la plaza central estuvo bajo gobiernos sanguinarios de ambos lados. Cuando en Brasil comenzaba la democratización en los comienzos de la década del ochenta, el lado uruguayo de la plaza vivía momentos muy duros. Hoy, felizmente tenemos gobiernos civiles de los dos lados de la plaza.

Este espacio compartido entre dos naciones tan distintas es muy rico culturalmente y también ha generado muchas si-

tuaciones casi absurdas. Por ejemplo, un ciudadano que por casualidad estuviera en el lado uruguayo de la plaza en la década del sesenta podría perfectamente leer «El capital», mientras el brasileño que estuviera sentado a su lado sería con seguridad detenido por actitud sospechosa o lecturas indebidas.

Circunstancias muy teatrales, seguramente. Más que eso, esta frontera tan íntima, este permanente intercambio de informaciones, el hecho mismo de la gente de esta ciudad hablar un dialecto, el *portuñol*, donde se habla portugués con un cantar castellano, esto resume perfectamente la peculiaridad de la cultura de este estado en el extremo sur de Brasil.

El Rio Grande do Sul es el último espacio del territorio brasileño que fue ocupado por los portugueses. Y bajo luchas violentas con sus rivales españoles. Se puede decir –con alguna exageración– que si no fuera por la ferocidad de los portugueses y los duros combates librados en aquella tierra donde empieza la pampa, hoy en São Paulo o Rio de Janeiro estuviéramos hablando español. Por otro lado, como fue la última parte que se integró a los territorios del futuro país de los brasileños, esta porción de tierra fue la que recibió gente de todas partes: brasileños del norte, troperos de São Paulo, aventureros de Rio de Janeiro y Minas Gerais, indígenas de Paraguay, descendientes de soldados españoles y colonos de Portugal y Azores.

Para esto concurrieron factores políticos y geográficos íntimamente ligados, como apunta Reverbel (1998): «La frontera de Rio Grande con los países del Plata tiene 1 727 km de largo, 724 km con la República Argentina y 1 003 km con la República del Uruguay [...]. Nada, sin embargo, impide el libre tránsito entre Rio Grande y los países platinos».

La disputa entre dos grandes imperios ibéricos por los territorios platinos y las dificultades encontradas en la ocupación humana de dichos territorios tendrán como resultado la incorporación definitiva del Rio Grande do Sul al territorio brasileño (entonces bajo dominio de la corona portuguesa) sólo a mediados del siglo XVIII. De estas luchas surge un personaje común a los dos lados de la contienda: la figura del gaucho.

«El gaucho primitivo tuvo su origen étnica en el mestizaje entre españoles, portugueses y los pueblos indígenas [...]. Entre la herencia portuguesa y española, ganó el caballo y el cuchillo, utensilio de gran importancia: servía de arma y era el único instrumento de trabajo en el abate del ganado y la preparación de los cueros. De los indígenas quedó con las boleadoras, el poncho, el mate y la vincha. Ambos tipos, tanto el gaucho platino como el riograndense, incorporaron a su lenguaje elementos indígenas y, en menor escala, negros, mezclándolos al portugués y al español, con arcaísmos de ambos idiomas y mutuas interpretaciones e influencias» (Reverbel, 1998).

Este tipo social de gran importancia para la historia de los futuros países platinos tiene su origen en el hombre que comienza a esbozar su aparición en el siglo XVI, con la primera fundación de Buenos Aires.

«Su aparición en el Rio Grande ocurrirá bien después, bajo el influjo de los mismos factores: pastajes abundantes y enormes rebaños sin dueño. Hubo precedencia platina en el surgimiento del gaucho, pero el tipo social por él encarnado no se ha quedado circunscrito, ha llegado al Rio Grande» (Reverbel, 1998).

Eso explica la similitud de indumentaria, costumbres y actitudes políticas que van a definir la figura del gaucho riograndense en relación con la de sus vecinos y adversarios del otro lado de la frontera. Este estado brasileño tendrá por eso una historia tumultuosa, hecha de levantamientos militares y guerras de frontera, marcada por revoluciones contra gobiernos centrales omisos y también marcada por el inmenso flujo migratorio que trajo millones de europeos para el nuevo mundo, semejante a la historia de Argentina y Uruguay.

Por esto mismo y de la misma manera que estos dos países, el Rio Grande do Sul tendrá indicadores sociales más elevados que el resto del Brasil ya a comienzos del siglo XX, creando la base para una difusión más democrática de enseñanza y salud, condición indispensable para la creación de un círculo cultural más amplio: sin embargo, estos indicadores sociales son responsables por la formación de un número cada vez mayor de profesionales del dibujo y también por un floreciente mercado consumidor de cultura.

Esta pequeña introducción se hace necesaria para explicar el gran número de dibujantes y diseñadores gráficos ubicados en este estado sureño, la originalidad de su producción, la fuerte influencia ejercida por publicaciones y autores platinos en sus trabajos, así como el creciente intercambio cultural entre estos países.

La evolución de la historieta en el Rio Grande do Sul

La evolución de la historieta en esta región será lenta, como en el resto de Brasil. Es importante resaltar también la gran dificultad que se presenta a esta investigación por la aún escasa bibliografía sobre el tema en Brasil, además que en relación con la región sur esta es casi inexistente, y la que aparece consiste básicamente en algunas tesis académicas o ensayos aislados.

El desarrollo de la actividad editorial ya es significativo a fines del siglo XIX dada la presencia de grandes contingentes migratorios en este estado (básicamente alemanes e italianos), hecho que provocará intensa actividad política y agitación social, para promover el surgimiento de publicaciones de cuño satírico y propagandístico: «El Rio Grande do Sul tradicionalmente tiene su papel asociado a imágenes tan serias como la guerra, el positivismo, los grandes líderes políticos, etc... En la Porto Alegre de comienzos del silo XX, periódicos y revistas caricaturizaban la vida político-partidaria y las instituciones, criticaban la precariedad de los servicios públicos urbanos y las malas condiciones de vida y trabajo del pueblo, satirizando también las costumbres de la naciente burguesía» (Pasavento, 1993).

En este sentido el profesor Joaquín de Fonseca afirma que fue el escritor y ensayista Athos Damasceno el autor de un libro especial sobre estas primeras publicaciones humorísticas «Imprensa Caricata no Rio Grande do Sul no Século XIX»: «De acuerdo con ello, el primer periódico humorístico publicado en el Rio Grande fue *A Sentinela do Sul*, que surgió en Porto Alegre en julio de 1867. Después vino *O Guaraní*, en 1874. En 1877 surgiría *A Lanterna*, dirigida por Carlos Von Koseritz. En 1878 apareció *El Figaro*, que fue una continuación de *A Lanterna*. En continuación rápida vino *A Lente* de 1883,

dirigida y dibujada por Araujo Guerra, probablemente el caricaturista de mayor expresión en el Rio Grande de finales del siglo XIX. Después vendrían *O Cabrion* (1886), el semanario *Gazetinha* (1891) y por fin *A Farpa* (1897)» (Fonseca, 1999: 272).

Estas publicaciones fueron fundamentales para propagar el dibujo humorístico y el lenguaje de la caricatura en la región. Pero el surgimiento de la historieta como la entendemos hoy solo ocurrirá muchos años después, en la década del sesenta, con la concepción de una cooperativa de autores.

Pero un poco antes un hecho importante ocurriría, en el cual tendría un papel fundamental el primer gran autor de historieta del Rio Grande do Sul, Joao Batista Mottini. En 1946, este dibujante de gran talento (por casualidad, nació en Santana do Livramento) se había radicado en Buenos Aires, cuando la República Argentina estaba en la vanguardia sudamericana de la creación gráfico-artística. Como afirma el crítico de historietas Hiran Goidanich en la presentación del «Catálogo del III Salón Internacional de Diseño de Porto Alegre» que tenía como homenajeado al susodicho Joao Mottini, «los profesionales del área de la ilustración eran consagrados y había un estímulo muy grande para su aprovechamiento en la producción de historietas. A pesar de joven y extranjero, en poco tiempo el trabajo de Mottini como ilustrador ganó el reconocimiento y la admiración. Él pasó a colaborar regularmente con las revistas editadas por Dante Quinterno, *Patoruzú* y *Patoruzito* (de circulación mensual y semanal). Sus trabajos seriales más conocidos en este período fueron "Aurelio, el audaz" y "Las aventuras de Bordón". Actuó como maestro en el curso de dibujo en la famosa Escuela Pan Americana de Arte, donde enseñaran, entre otros, José Luis Salinas, Alberto Breccia y Hugo Pratt, que trabajaba en la Argentina en aquel entonces. En 1957 sus historietas llegaron a Italia en trabajos solicitados por el Studio Creazioni Dami de Milano. En 1962, retornó a Brasil, y se fija en Porto Alegre» (Goidanich, 1993).

La experiencia adquirida en Buenos Aires, rodeado por grandes talentos (hoy reconocidos mundialmente) y en el período de oro de la historieta platense, fue de gran importancia para la creación –en ocasión de su retorno a Brasil, en 1962– de la Cooperativa Editora e Trabalho de Porto Alegre (Cetpa), una iniciativa para valorizar y nacionalizar la historieta del Rio Grande do Sul. Fue una concepción del dibujante carioca Jose Geraldo, de los periodistas gauchos Joao Maia Neto y Hamilton Chaves, con el apoyo del entonces gobernador del estado, Leonel Brizola.

Los guionistas y dibujantes agrupados en esta cooperativa estaban claramente inspirados por el ejemplo argentino y buscaban abrir espacio para publicaciones que valorasen *el héroe nacional*, en un período marcado por la enorme presencia de material importado. Su objetivo era publicar historietas identificadas con nuestras costumbres y nuestra cultura.

El periodista Daniel Cassol escribe sobre esta iniciativa en un reportaje sobre la historieta gaucha publicada en la revista *Aplauso*: «La gran batalla librada por la Cetpa en la defensa de la historieta brasileña puede ser representada por el personaje Zé Candango. Este pequeño y hambriento *cangaceiro* creado

Figura 1: Mapa del estado de Rio Grande do Sul.

por Jose Geraldo y dibujado por Renato Canini luchaba contra los personajes norteamericanos que habían tomado cuenta del mercado brasileño. Fueron dos años de lucha del pequeño personaje, en tiras que llegaron a ser publicadas en periódicos como *Jornal do Brasil* y *Última Hora*» (Cassol, 2001).

La Cepta funcionaba como editora y distribuidora. Logró publicar varias revistas de historietas, atrayendo dibujantes de todo el país: Getulio Delfim (que dibujaba la historieta «Aba-Larga»), Flavio Colin («Sepé Tiarajú»), Julio Shimamoto («Historia do Rio Grande do Sul»), Anibal Bendati («Lipinha»), Flavio Luís Teixeira («Piazito»), Luiz Saindemberg («Historia do cooperativismo»), Renato Canini («Zé Candango») e Joao Mottini (en sustitución de Getúlio Delfim en «Aba-Larga»).

Entre los guionistas estaban Carlos Freitas, Hamilton Chaves, Cavalheiro Lima e Jose Geraldo.

A pesar del soporte por parte del gobierno del estado, la Cetpa cerró las

Figura 2: «Rango» de Miguel Vazquez.

puertas a fines de 1963, lo que se debió a una deficiente organización administrativa.

La historieta riograndense después del golpe de 1964

El año siguiente presentaría un traumático cambio en la situación política nacional con el golpe militar del 31 de marzo. El creciente autoritarismo del nuevo régimen, la resistencia gradualmente presentada por amplios sectores de la sociedad civil y la consecuente reducción de los derechos civiles tendrían reflejos en toda la vida nacional, donde los intelectuales y profesionales del área cultural desarrollaron un papel cada vez más importante, sea como articuladores de la resistencia, sea como objeto de persecuciones.

Este cuadro de restricción de libertades encontrará en el dibujo de humor una fuerte oposición, donde algunas publicaciones como el periódico *O Pasquim* de Rio de Janeiro tendrá un papel fundamental en la resistencia democrática.

Por otro lado, toda la producción del período estará sometida a rigurosa censura y los autores a la persecución policial y prisiones arbitrarias. Pero el esfuerzo represivo no sería suficiente para frenar el creciente número de dibujantes y publicaciones.

En este período el medio universitario –totalmente involucrado con las luchas políticas contra el régimen militar– trajo nuevas publicaciones, y en el Rio Grande una de ellas, la revista *Grillus* (editada en la Facultad de Arquitectura), lanza un nombre fundamental para la historieta de esta región: Edgar Vasques.

«Edgar Luiz Simch Vasques da Silva es natural de Porto Alegre, ciudad donde vive, en 1949. Formado en estudios de arquitectura, ejerce actividad profe-

sional como periodista y es autor de dibujos de humor, caricaturas, historietas e ilustraciones para libros, tapas de discos y carteles [...]. Sus historietas salieron en innumerables publicaciones brasileñas y algunas fueron traducidas para las lenguas española y francesa, editadas a su vez en Francia, México, Argentina, Uruguay e Italia [...]. Fue también el titular del dibujo de humor editorial de la *Gazeta Esportiva de São Paulo* (Gaceta deportiva de São Paulo), donde publicaba diariamente [...]. Es titular de varias exposiciones individuales y ha participado en exposiciones colectivas en Brasil y en el exterior [...]. Es el autor de 18 libros, entre ellos "Caras pintadas" (1993), en conmemoración a sus 25 años de vida profesional, de "Sottovoce, a morte fala baixo" (Murmullos, la muerte habla bajo), publicado en 1999. Los demás son 16 títulos del personaje Rango. Participó en más de 15 libros junto a otros autores» (Fonseca, 1999: 264).

Estudiante de arquitectura, Edgar Vasques surge en la escena editorial gaucha en los comienzos de la represiva década del setenta, en el epicentro de la agitación política por la redemocratización, en la universidad. Y es precisamente, en una publicación organizada por los alumnos de la Facultad de Arquitectura (la revista *Grillus*) que surge su personaje más popular: Rango (1970). El nombre es un *argot* que equivale a la palabra *comida*. Este personaje es muy significativo por tratar un tema tabú no solo para el régimen, sino para toda la sociedad brasileña: el hambre, que aún tortura a millones de seres humanos en el país. Por esta razón, él pronto se convirtió en el símbolo de la inmensa cantidad de gente marginada del sistema social del país, siempre manipulando una fina ironía, requintado dibujo y un texto muy combativo. En un corto plazo de tiempo obtuvo un gran éxito, por lo que comenzó a ser publicado diariamente –entre 1972 y 1975–, en el periódico *Folha da Manh?* de Porto Alegre.

«Con sus amigos Baba y Chaco, al lado también de su hijo igual de hambriento, Rango es fruto directo de la miseria del pueblo en los tiempos en que Brasil vivía su *milagro económico*. [...] "O Genio Gabiru", la producción más reciente de este personaje, revela que la miseria del brasileño es tan permanente como el trabajo de un autor de historietas» (Cassol, 2001).

Edgar Vasques no ha quedado solamente con Rango. En la década del setenta hizo adaptaciones de textos literarios para publicaciones independientes, como la historieta «Eu sou Artur Arao» para una edición especial de la revista *Versus*. Esta historia es bien interesante, puesto que trata de una parte de las memorias de un conocido *bandolero* que protagonizó muchas aventuras en la región fronteriza alrededor de las décadas del treinta y cuarenta. Está toda ambientada en un clima bien gaucho, bastante similar a las historietas sobre el mismo tema en Argentina, revelando el intercambio de influencias y las similitudes culturales presentes en la escena artística de esta región, ya citadas en este artículo.

En la década del ochenta, más precisamente en el período de 1983-90, Vasques dibujó una página mensual para la revista *Playboy*, la historieta «Analista de Bagé», basada en un personaje del escritor gaucho Luis Fernando Veríssimo (y también autor de historietas, co-

mo veremos a continuación). Este trabajo también ganó su versión en libros a través de la L&PM editores, una editora gaucha precisamente creada en el ámbito del personaje Rango (cuando su surgimiento en la Facultad de Arquitectura), y que a partir de la década del ochenta tendrá un papel muy importante en la difusión para todo Brasil de traducciones de la historieta adulta europea, los íconos del *underground* norteamericano y la heroica producción latinoamericana, en especial autores argentinos.

A fines de la década del noventa salió en las páginas del periódico *Gazeta Mercantil* otra obra de Vasques, una historieta en forma de tiras diarias, una fascinante trama de misterio en la mejor tradición del romance negro, «Sottovoce, a morte fala baixo» (1999), que tendría –un par de años después– una compilación en libro por la misma L&PM editores.

Pero, a pesar de estos éxitos, todavía muchos trabajos de Edgar permanecen inéditos, como la reciente saga «Os casacos de Vento», una crónica libertaria muy al estilo de este autor.

La década del setenta

La década del setenta mostró también la continuidad del trabajo de Renato Canini (el autor de «Zé Candango» para la Cetpa) y el surgimiento de nuevos y talentosos autores aunque no solamente identificados con la historieta, a veces más conocidos como escritores o dibujantes de humor. Entre estos, Luis Fernando Veríssimo y Neltair Abreu, conocido por Santiago.

Dueño de un estilo muy auténtico y dotado de gran talento para la historieta de humor, Renato Canini se convirtió en el más brillante intérprete del personaje Zé Carioca, editado por la Disney en Brasil (Santos, 2002), hasta el punto de ser considerado demasiado personal para los patrones de esta multinacional, y por eso fue interrumpida su producción.

Visiblemente influenciado por la síntesis gráfica de los dibujos animados de la productora Norteamérica Upa y también por los refinados dibujantes de humor europeos, es una lástima que buena parte de la obra de este autor permanezca aún desconocida del público.

«Canini comenzó a trabajar con las historietas en la revista *Cacique* (1957) y muchos de sus personajes lograron alcanzar la fama. No pocos trataban de las dificultades del autor brasileño frente a la fuerza del poderío norteamericano. En este estilo surgieron "Zé Candango"," Cactus Kid" (una sátira a las historietas de *western*), "Dr. Fraud" y "Tibica", un indiecito preocupado con el medio ambiente» (Fonseca, 1999:).

Luis Fernando Veríssimo es nacionalmente conocido como escritor: sin embargo, sus historietas publicadas en tiras, «As Cobras», lo califican como uno de los más grandes humoristas gráficos del país. Esta historieta, junto con «As Aventuras da familia Brasil» han sido publicadas en varias revistas y periódicos, así como en libros aislados.

«Nacido en Porto Alegre en 1936, pasó su infancia y juventud en Estados Unidos. Comenzó trabajando en la importante editora Globo, en 1956 [...]. En 1967 se estrena como cronista en el periódico *Zero Hora*. En 1969 pasa a ejercer las funciones de redactor para publicidad y por esa misma época sus cuentos y crónicas comienzan a aparecer en

periódicos y revistas de todo el país [...]. Publica crónicas y tiras de historietas en los periódicos *O Estado de São Paulo*, *O Globo* y *Zero Hora*. También es autor de varios libros de viajes en coautoría con el diseñador Joaquim da Fonseca [...]. Sus libros han sido traducidos en Alemania, Francia, Argentina y Venezuela. Escribió también para distintos programas humorísticos de la televisión» (Fonseca, 1999: 260-261).

Los libros que ha publicado se aproximan a los tres dígitos y, entre estos, el «Analista de Bagé» se ha convertido en uno de los mayores *best-sellers* de la historia editorial del país, con aproximadamente cien ediciones. Como ya escribimos antes, este personaje tuvo una adaptación en forma de historieta (publicado en la revista *Playboy*), dibujado por Edgar Vasques.

Sus crónicas sobre lo cotidiano de la clase media brasileña «As aventuras da Familia Brasil» aparecen en los principales periódicos del país y tienen un estilo bastante similar al trabajo del autor norteamericano Jules Feiffer. Con un humor refinado y una aguda percepción de la realidad, Veríssimo hace una historieta original, una aguda crónica de costumbres acompañada de un dibujo ágil, pleno de sutilezas.

Neltair Rebés Abreu nació en 1950 en la ciudad de Santiago do Boqueirão, y con veinte años comenzó su vida profesional en la capital del estado, Porto Alegre. Bajo el seudónimo Santiago, salen sus primeros dibujos en el medio universitario y luego ganan espacio en la prensa regular. Dibujante de humor dotado de gran talento, Santiago ha logrado ubicar sus trabajos en muchas publicaciones: *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Jornal de Brasilia*, *O Pasquim*, *Veja*, *Isto É*, *Gourmet Internacional* (Brasil), *Libro de Humor Político* (Argentina), *Yomiuri Shimbun* (Japón), *Print* (E.U.), *Cambio 16* (España) *The Olimpic Cartón Aid Project* (Inglaterra).

«El trabajo de Santiago es reconocido mundialmente porque ha logrado obtener el más disputado premio internacional del dibujo de humor, el Grand Prix que obtuvo en 1989 en XI Yomiuri International Cartoon Contest, patrocinado por el diario *Yomiuri Shimbun* de Tokio [...]. No ha sido solo esto, en ese mismo salón fue galardonado con otras distinciones, dos premios de excelencia y tres menciones honrosas [...]. Aun se suman premiaciones en Bulgaria, Turquía, Alemania y Canadá [...]. Sólo en el Salón Internacional de Humor de Piracicaba, Santiago obtuvo cinco premiaciones» (Fonseca, 1999: 267).

A pesar de ser conocido como autor de dibujos de humor, algunas veces hizo historietas (en general sin palabras) donde ha presentado un estilo bastante próximo a la escuela de dibujo surgida en Europa en la posguerra y conocida como *escuela de la línea clara* (a partir de las historietas del dibujante belga Hergé). Son crónicas de costumbres, muchas tratando del conflicto cultural entre el campo y la ciudad, involucrando su popular personaje: el gaucho Macanudo Taurino Fagunde.

La década del ochenta y el surgimiento de *Kamikaze*

En la década del ochenta el país enfrenta nuevos rumbos. Por un lado, comienza a definirse el proceso de redemocratización, con una gran movilización nacional por elecciones directas

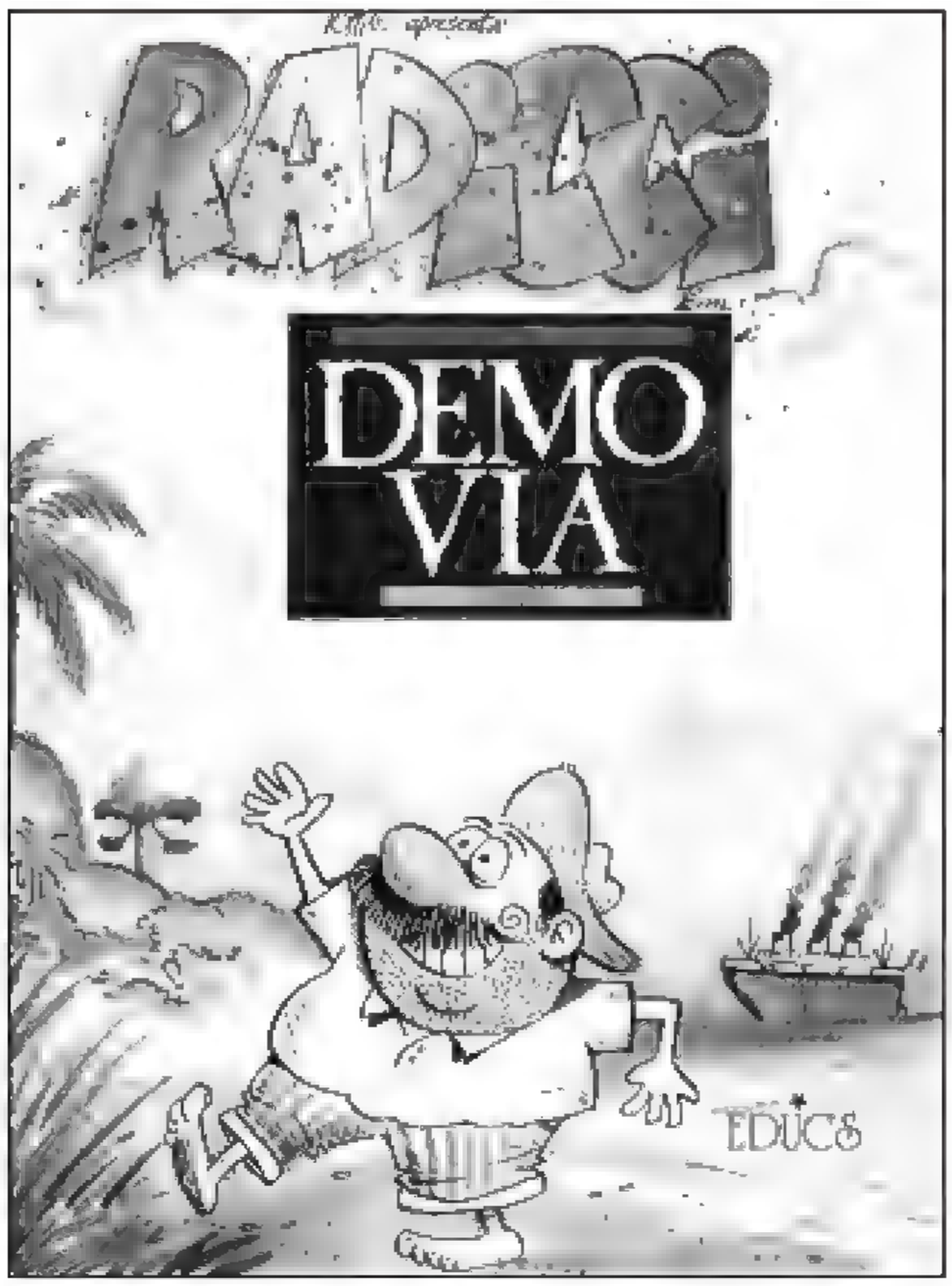


Figura 3: «Demo Via» de Iotti.

para presidente y la vuelta de un gobierno civil. Del otro, una grave crisis económica marcada por un brutal crecimiento de la deuda externa y un fuerte proceso inflacionario. La vida cultural se agita entre la esperanza y la desilusión: pero la gradual liberalización de la sociedad ofrece un vasto terreno para nuevas publicaciones y, aparte la difícil competencia con el material importado, la historieta gana importancia puesto que traduce perfectamente las agudas cuestiones despertadas por esta época de transición.

Surgen variadas publicaciones y nuevos autores se consagran. La historieta se expresa en varias iniciativas. En São Paulo un grupo de dibujantes de humor e historietas se destaca e influenciarán toda la nueva generación: Laerte Coutinho, Angeli y Glauco, cada uno con una revista propia. Su texto es cáustico e irreverente, nada está inmune a la crítica: los mismos movimientos sociales, y la política no es más el tema principal. La crónica de costumbres (con fuerte tradición en nuestra literatura) es el espacio para nuevas y brillantes incursiones de estos autores. Sus revistas ganan el favor público en todo el país y tendrán tiradas muy significativas.

Una nueva generación de autores de Rio Grande surgirá bajo esta influencia.

A fines de la década del setenta la historieta está prácticamente restringida a una pocas tiras en los periódicos y los dibujantes buscan sin resultado crear una publicación específica. Un fuerte sentimiento de frustración domina el universo de los dibujantes del sur, y el ejemplo de los autores del centro del país los estimula a buscar soluciones para el *impasse* editorial. Alrededor de 1984 un grupo de jóvenes dibujantes de Porto Alegre hace planes para una nueva publicación sólo de historietas. Primero crean un piloto para la revista *Morte* (que ni siquiera logra nacer), seguido de un numero cero de *Arte y Fungue* (idea del músico y agitador cultural Carlos Eduardo Miranda), y por fin logran editar seis números de una revista de pequeño formato, cuyo nombre traduce bien el estado de ánimo de estos creadores: *Kamikaze*.

Creada en sistema cooperativo y editada de manera informal, esta publicación tuvo una buena acogida junto al público más joven, puesto que trajo una visión del mundo más urbana, llena de humor sarcástico y ejerciendo también la sátira de costumbres. Fue un punto de convergencia de variadas influencias: el cómic *underground* norteamericano, la historieta contemporánea europea y también la heroica producción sudamericana (en especial la historieta argenti-

na, que en este período vivió un gran momento). En un período de dos años, con una periodicidad prácticamente trimestral, salen en sus páginas los trabajos de los miembros del núcleo creador original (Chicho Machado, Eloar Guazzelli, Mauro Dorffman, Pedro Alice, Verde y Vitt Núñez) y algunos invitados (Lancast Mota y Loti). Este último será también creador de un personaje que tendrá gran éxito regional en los años siguientes, permaneciendo hasta hoy en las páginas de *Zero Hora* y logrando también libros y una revista de periodicidad incierta: el colono italiano Radicci.

«Sus personajes más conocidos son la familia y amigos que gravitan alrededor de Radicci, el héroe de una historieta inspirada en la vida cotidiana de los inmigrantes italianos que colonizaron la región serrana del Rio Grande [...]. Edita la revista *Gibizón do Radicci* que ha ganado el premio de mejor publicación independiente en el trofeo HQ-MIX, de São Paolo [...]. «Radicci» traspasó la frontera de la historieta para convertirse en un éxitoso caso de *merchandising* de la región serrana, como grife de juguetes, equipos deportivos, vestuario, bebidas (vino, por supuesto), cafés y restaurantes» (Fonseca, 1999: 279).

Otra historieta cuya temática también trata de un grupo étnico-cultural es la tira «Blau», inspirada en los descendientes de los inmigrantes alemanes que llegaron masivamente a partir de 1825 al estado del Rio Grande, creación del dibujante humorístico y periodista Augusto Franke Bier.

Estrenando sus dibujos en *Kamikaze*, Lancast Mota nació en Fortaleza (una hermosa capital nordestina) pero está

Figura 4: «Día de los muertos» de Eloar Guazzelli.

radicado en Porto Alegre desde comienzos de la década del ochenta. Él representa un importante canal de relación entre el lenguaje de la historieta y los dibujos animados, puesto que también se dedica a la producción de corto-metrajes y series para la televisión. Junto con Eloar Guazzelli hizo la adaptación de una historieta del autor argentino Enrique Breccia, «El reino azul», que obtuvo premio en el XI Festival Internacional del Cine de La Habana. También ganó premios con sus historietas en el XVI Salón Internacional del Humor de Piracicaba y en el II Salón Internacional de Diseño de Porto Alegre. Es importante resaltar que a mediados de la década del ochenta comenzará un movimiento gradual de intercambio con los autores de historieta en la región del Plata, en especial con autores de Buenos Aires. En 1985, Eloar Guazzelli (uno de los *kamikazes*) viaja a Buenos Aires y hace contacto con los editores de *Fierro*, Juan Lima y Juan Sasturain y logra publicar una historieta –«Repórter Dada»– en esta revista.

«Eloar Guazzelli es dibujante de humor, director de animación y autor de historietas. Nació en Vacaria, muy temprano pasó a residir en Porto Alegre y actualmente reside en São Paulo. Publicó historietas en las revistas *Kamikaze*, *Dundum*, *Olho Mágico* y *Mega* (Porto

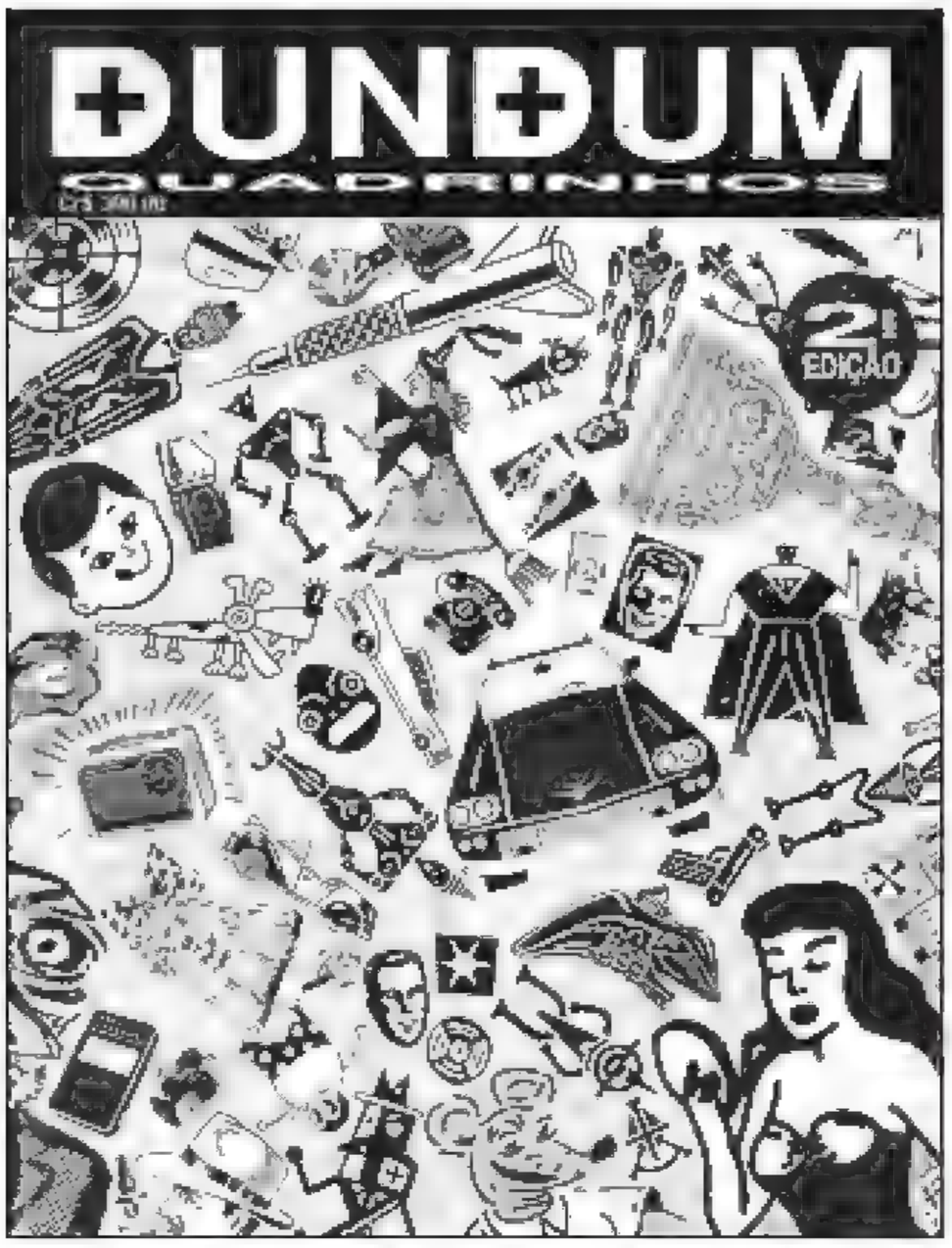


Figura 5: La revista *DunDum*, una revolución en las historietas gauchas.

Alegre), *Animal*, *Mil Perigos*, *Kid* y *Front* (São Paulo), *Global* (Rio de Janeiro), *Fierro* y *Lápiz Japonés* (Argentina), *Ojo Clínico* y *Consecuencias* (España). Obtuvo premios en la categoría Historieta en el Festival Internacional de Humor de Piracicaba (1991, 1992 y 1994), en la II Bienal Internacional de Historietas de Río de Janeiro (1993), en el Salón de Historietas de Loulé-Portugal (1994), en el II Festival Internacional de Historieta de Belo Horizonte- FIQ (2000) y en el Salón Carioca de Humor (2004). Participó en muestras de dibujo de humor e historieta en Alemania, Argentina, Bélgica, España, Francia, Italia, Japón, Portugal, Turquía y Uruguay. Fue jurado en el II Festival Cine San Juan (Puerto Rico, 1990) y recibió el Premio Especial del jurado del XI Festival Internacional de Cine Latinoamericano de La Habana, por la dirección del cortometraje "O reino azul" (Fonseca, 1999: 279).

La década del noventa: la revista *Dundum*

La década del noventa presentó nuevas perspectivas, a partir del surgimiento de otras revistas, el crecimiento del intercambio con los autores platinos y la institución del Salón Internacional de Diseño de Porto Alegre.

«Promovido por la municipalidad a partir de 1992, el salón tiene periodicidad anual con las categorías de dibujo de humor, caricatura, ilustración editorial e historieta» (Fonseca, 1999: 273).

Es importante resaltar que en el actual cuadro de crisis en el mercado editorial de historietas resulta cada vez más importante el papel de los concursos y salones de dibujo, puesto que muchas veces resultan la única posibilidad para revelar nuevos talentos y los catálogos de sus ediciones son una preciosa compilación de trabajos. Este es el caso de variados autores como Kyoko Yamashita, Eduardo Oliveira, Silvio Silveira y la dupla Jack Kaminski y Walter *paquistanes* Jr.

El año de 1990 está marcado por el surgimiento de una publicación que causará impacto no sólo en el medio político, sino que provocará una crisis en la política local de Porto Alegre, la revista *Dundum*. Por tener apoyo financiero del gobierno municipal del Partido de los Trabajadores (un frente amplio de izquierda que gobierna Porto Alegre desde 1988), esta publicación fue atacada por políticos y periodistas de la derecha local y sus editores Adão Iturrusgaray y Gilmar Rodríguez rin-

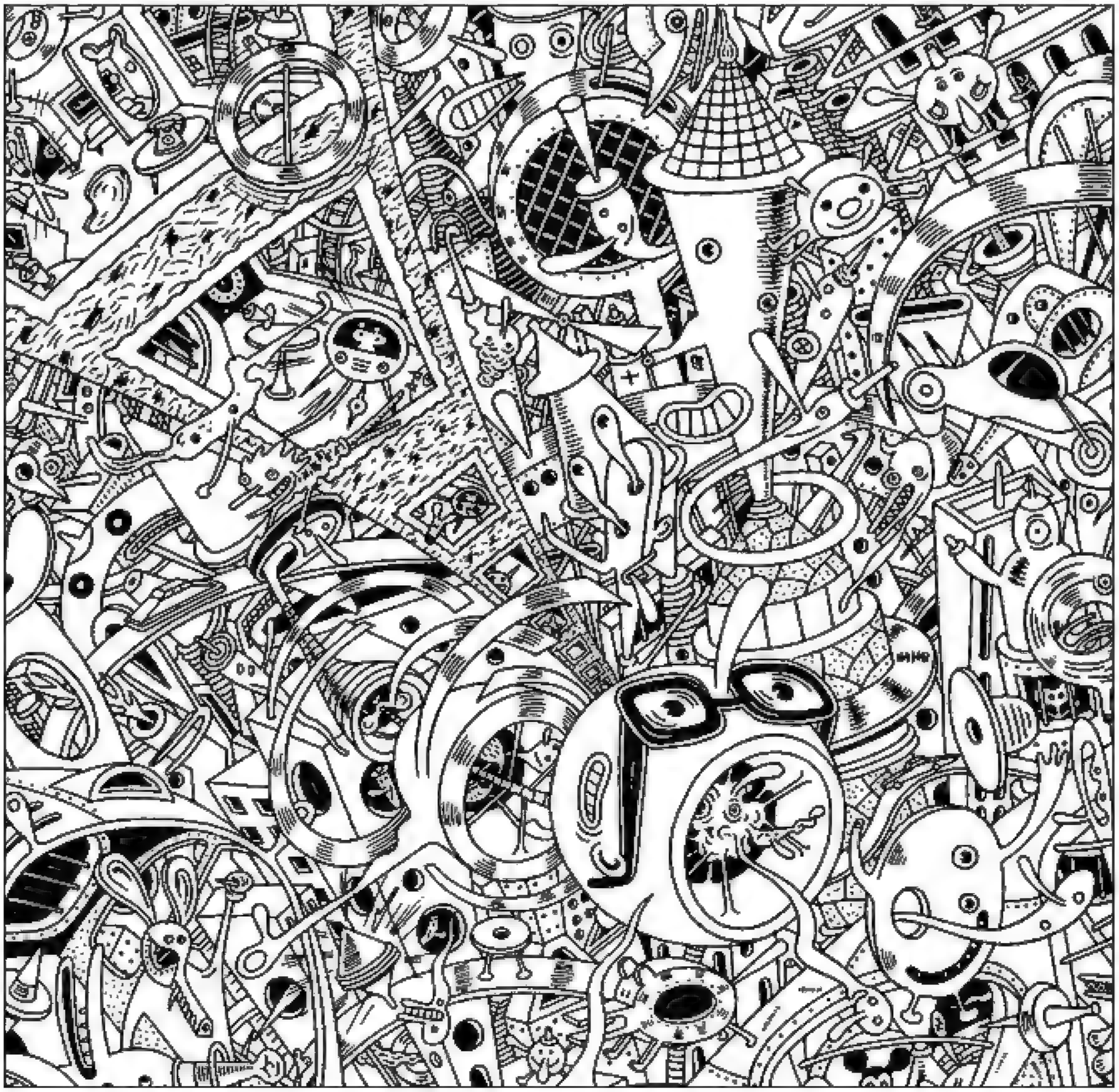


Figura 6: «Marvelous» de Jaca e Jerri Dias.

dieron cuentas a una comisión judicial. Pero la publicación tuvo repercusión nacional y luego hizo su lanzamiento en São Paulo.

«Las agresivas dosis de humor negro, sexo y violencia presentes en estas historias son también consecuencia de lo que sus dibujantes leían cuando eran niños y adolescentes. [...] Por ejemplo, Pedro Alice lector asiduo de las aventuras de "Flash Gordon" y las historietas de Disney, también devoraba las historietas de terror de la revista *Cripta* y los miserables personajes de Henfil. [...] Parece que los tiempos de creer en superhéroes se han terminado. [...] Sus historias además de la búsqueda del experimentalismo gráfico tienen guiones con un ritmo alucinado, unidos a la rutina violenta, miserable y degradante de las grandes ciudades» (Cassol, 2001).

El resultado fue la divulgación para todo el país del trabajo de sus colaboradores y en especial lanzó definitivamente el nombre de Adão Iturrusgaray como uno de los más importantes autores de la nueva generación.

QUANTAS VEZES VOCÊ JÁ PENSOU EM DESISTIR DE TUDO E IA EMBORA PRA CASA DA MÃE?
NENHUMA
FZ
VOCÊ TEM DIFICULDADES PARA ACORDAR E FICA HORAS NA CAMA?
NÃO
QUANDO O MÊS ACABA VOCÊ NÃO CONSE DORMIR E FICA SUANDO FRIO?
IMAGINA
ENTÃO, VAI EMBORA MENTIROSO!
O PRÓXIMO!

Figura 7: «Vida boa» de Fabio Zimbres.

«Dibujante de humor y autor de historietas, Adão Iturrusgaray nació en Cachoeira do Sul en 1967. Fue uno de los fundadores de la revista *Dundum*, que circuló en Rio Grande do Sul entre 1989 y 1991. Residió por algún tiempo en París donde ha logrado publicar historietas con Gilbert Shelton (el autor de los famosos "Freak brothers"), en la mejor tradición del dibujo *underground*. De regreso a Brasil pasa a publicar en *Chiclete con Banana*. En 1993 se radica en São Paulo, donde pasa a integrar el grupo de Los Tres Amigos (Laerte, Glauco y Angeli) y edita la revista *Big Bang Bang*» (Fonseca, 1999: 279).

En la década del noventa comienza también a trabajar como guionista para los programas de la Rede Globo: «TV Colosso», «Sal de Baixo» y «Caseta y Planeta». Ha creado en este período la tira «Aline», muy popular entre el público joven y que sigue publicando en *Folha de São Paulo* y que también logró ediciones en forma de libro por LPM (Porto Alegre) y Jacarandá (São Paulo). «Aline» alcanzó gran popularidad porque narra las tribulaciones cotidianas de una chica y sus dos novios en medio de la escena urbana de la década del noventa. Sexo, drogas y *rock'nd roll*, la eterna fuerza del dibujo *underground* están presentes en las crónicas iconoclastas de este autor que ya había creado una pareja de personajes polémicos: los *cow boys gay* «Rocky & Hudson», que han ganado una versión en largometraje. Adão reside actualmente en la ciudad de Río de Janeiro.

El advenimiento de la revista *Dundum* marca también un fuerte contacto con la nueva generación de dibujantes y editores de historieta de São Paulo. Entre estos, uno de los editores de la prestigiosa revista *Animal*, el minero radicado en São Paulo, Fabio Zimbres. Esta revista fue editada entre de 1988 al 1991 y significó un marco en la historia editorial brasileña. Allí se publicaron muchas de las mejores historias del mercado europeo de entonces (viviendo un momento de gran brillo) y también abriendo espacio para nuevos autores brasileños (entre ellos los gauchos Adão Iturrusgaray, Jaca, Gilmar Fraga, Guazzelli y Eduardo Olivera). Con una buena calidad de impresión y distribución nacional esta revista tuvo bastante influencia en la producción de este período.

«Paulo Carvalho Junior, el Jaca, nació en Porto Alegre en 1957 y muy temprano reveló interés por las historietas y el dibujo de humor. Sus ilustraciones editoriales fueron publicadas en *Folha da Tarde*, *Diario do Sul* y *Zero Hora* (de Porto Alegre), y luego ganaron di-

PRETO NO BRANCO
OLÁ, PESSOAL, BELEZA? HOJE VAMOS FALAR SOBRE OS 5 TIPOS HORRENDOS DE PESSOAS QUE DEVERIAM MORRER EMPALADAS!
1- PESSOAS QUE TÊM QUE TOCAR EM VOCÊ AO CONVERSAR:
"E AÍ' A ROSINHA TIROU A SAIA E SENTOU COM TUDO E...
MÃO PESANDO 200 QUILOS
2- PESSOAS QUE ESCAPARAM DA MORTE OU ERAM VICIADAS EM ALGUMA COISA E ENCONTRARAM DEUS:
DJESUS, VEIO! DJESUS VAI MUDAR SUA VIDA!
SE DEUS EXISTISSE MESMO ESTE FILHO DA PUTA CAIA MORTO!
3- PESSOAS QUE COSPEM AO FALAR:
ZÓ! É IZO AÍ! MULHÉ É ZURO VAGABUNDA!
O PIOR É O BAFO!
4- PESSOAS QUE ADORAM FALAR NOME E SOBRENOME:
ESTOU TRABALHANDO COM A KAREN DE MELLO BARROS! ELA É AMIGA DO RICARDO GUIMARÃES VALLADARES!
5- PESSOAS QUE ADORAM DIZER QUANTO GANHAM E QUEREM SABER QUANTO VOCÊ GANHA:
ONTEM FECHEI UM CONTRATO DE 10 PAUS POR MÊS! QUANTO LHE PAGAM POR AQUELA TIRA?
SUA MÃE ME PAGA EM CU!
©ALAN SIEBER

Figura 8: «Preto no branco» de Alan Sieber.

mensión nacional, cuando comenzó a aparecer en las páginas de *O Estado de São Paulo*, *Revista Saúde*, *Playboy*, *Caricia*, *Contigo*, *Marie Claire*, *Veja*, *Ciencia Hoje* y *Placar*. Publicó historietas en *Dundum*, *Animal*, *Big Bang Bang*, *Death Race*, *Flag* y otras. En 1990 ganó el premio HQ MIX en la categoría de dibujante revelación» (Fonseca, 1999: 277-278).

Por cuenta de los contactos con el grupo de creadores sureños, Fabio Zimbres termina por trasladarse para Porto Alegre en 1992, donde sigue residiendo. Autor de múltiple talento y dedicado editor, Fabio es muy importante para el desarrollo de la escena productiva del dibujo en Rio Grande do Sul. Fabio Zimbres nació en Minas Gerais, pero su formación profesional ocurre en São Paulo ya a comienzos de la década del ochenta. En1986 hace la publicación *Brigitte* (más o menos contemporánea de la gaucha *Kamikaze*). Entre 1988-1991 edita en conjunto con Newton Foot y Priscilla Farías la revista *Animal*. Después de radicarse en Porto Alegre sigue editando en publicaciones de todo el país y en el exterior las revistas de historietas *Peek-a-Boo*, *Dundum*, *Vox*, *Big Bang Bang*, *Cybercomics*, *Gloria, Gloria, Aleluya* (Brasil), *Heaven* (Dinamarca), *Death Race*, *Alternative Comics* y *Fantagraphics* (E.U.), *L'apparition* y *Comix 2000* (Francia), *Zona de Arte* (España), *Complot* (México), *Guacho* (Uruguay). Trabaja también como guionista, diseñador gráfico,

curador de exposiciones y realizador de dirección de arte y fondos para dibujos animados. Creador de las ediciones *Tonto*, una elegante colección de libros de pequeño formato con historietas, tiras e ilustraciones de varios autores: Guazzelli, Eduardo Oliveira, Silvio Ayala, Lourenço Mutarelli, Allan Sieber, Schiavon, Elenio Pico y Gabriel Furgóni.

Entre 1999 y marzo de 2001 Fabio Zimbres edita una tira diaria para *Folha de São Paulo* «Vida Boa». Extremadamente original, este trabajo tuvo un repercusión polémica; para una parte del público era incomprensible, para la otra, original, con rasgos de genialidad.

«Con su trazo inconfundible y personajes complejos, llenos de cuestionamientos existencialistas, él cautivó a muchos lectores de *Folha de São Paulo*. La historia de un hombre que divide sus angustias con un vaso es sorprendente» (Cassol, 2001).

Con un estilo muy peculiar, inquieto y prolífico, con una intensa actividad de intercambio con autores de otros países, este artista será fundamental para el estrechamiento de lazos con los autores del Plata. De hecho, la década del noventa irá a marcar el aumento gradual de los contactos entre los autores de esta región. Los antiguos rivales empiezan a conocerse y descubren que viven realidades comunes. Factores políticos son relevantes, puesto que la redemocratización y también la crisis económica hacen que los países del cono sur entiendan que solo la cooperación profunda podrá fortalecer sus naciones en un contexto internacional adverso. Comienzan a crecer los convenios e intercambios culturales.

La municipalidad de Porto Alegre a comienzos de la década del noventa promociona dos festivales para divulgar la producción cultural de esta ciudad en Argentina (las ediciones 1996-1997 del Porto Alegre en Buenos Aires), iniciativa que cuenta también con dos exposiciones de dibujo de humor e historieta, «Portuñol» (1996) y «Da-me dos» (1997). Estas iniciativas llaman la atención de los jóvenes autores que siguen con la heroica tarea de continuar la excepcional tradición de la historieta argentina. Elenio Pico, coordinador del espacio de exposiciones de historieta en el prestigiado Centro Cultural Recoleta, entra en contacto personal con un grupo de autores gauchos presentes en el festival: Alan Sieber, Guazzelli, Pedro Alice, Silvio Silveira y Fabio Zimbres.

El mal está hecho. Los iconoclastas de las dos orillas del río Uruguay comienzan a intercambiar ideas, y peor aún, intercambian dibujos. Elenio presenta a sus nuevos amigos al colectivo de artistas a que pertenece, la Comuna del Lápiz Japonés, que hace la publicación del mismo nombre. Publicación esta que también, como la *Dundum*, nace bajo polémica, enfrentando un juicio promovido por la multinacional Quaker (que protesta contra la utilización de una marca suya en la portada del primer número de *Lápiz Japonés*).

En la siguiente edición del Salón Internacional de Diseño de Porto Alegre, Elenio Pico integra el jurado y también expone parte de su producción. El intercambio con los autores de *Lápiz Japonés* se estrecha con la participación de algunos de sus miembros (Sergio Langer, Diego Bianchi y Ralveroni) en las próximas ediciones del festival, como

participantes y también impartiendo cursos. El paso siguiente es la publicación de historietas de Alan Sieber, Fabio Zimbres y Eloar Guazzelli en la edición número 4 bis de *Lápiz Japonés* (1998).

Un año después ocurre otro importante factor de intercambio entre Buenos Aires y Porto Alegre, la publicación (bajo el apoyo de la municipalidad de la ciudad brasileña) de *Olho Mágico*, una revista especial de historietas con doble edición, mitad en portugués y mitad en español. En sus páginas autores de Rio Grande y de Buenos Aires. Entre ellos el joven Rodrigo Rosa.

«Rodrígo Rosa nació en Porto Alegre en 1972. Dibujante y guionista de historietas, comenzó muy temprano su producción, en 1986, publicando tiras en periódicos de barrio. Ha colaborado en las revistas *Dundum*, *Mega* y *Historias Sobrenaturais* (Porto Alegre)» (Fonseca, 1999: 280).

El intercambio sigue en los próximos años, con la participación de Alan Sieber y Fabio Zimbres en las publicaciones porteñas *Suélteme y Vestite y Andate*. Este intercambio sólo no tuvo mayores consecuencias porque la crisis económica sacudió fuertemente la producción editorial en Argentina y Brasil, haciendo, por ejemplo, que muchos miembros del grupo Lápiz Japonés emigrasen para otros países. También algunos autores del Rio Grande han salido del estado para el centro del país, como Silvio Ayala, Guazzelli y Alan Sieber. Este último tiene una interesante trayectoria y representa una tendencia que comienza a manifestarse en los últimos años: la migración de autores de historieta para la producción de guiones y películas de animación.

Este autor trabajó en estudios de animación e hizo ilustraciones hasta crear en 1993 su propia publicación: «Otro ejemplo es la revista *Gloria, Gloria, Aleluya*, editada por Alan Sieber, que demuestra bien claro las dificultades que el autor de Rio Grande enfrenta para divulgar su trabajo [...]. Su primer número salió por fotocopiadora y las ediciones sólo salían por cuenta de permutas con la gráfica del periódico donde trabajaba y la ayuda de amigos [...]. Alan consiguió publicar el cuarto número sólo en 1997; pero a partir de entonces sus dibujos fueron a parar a manos de autores consagrados como Angeli y Jaguar y comenzaron a ser publicados en *Bundas* (Rio de Janeiro), en el periódico *O Estado de São Paulo», y en el sitio web http://Morango.com.br. Alan tiene también trabajos publicados en Argentina, Finlandia, Francia y España» (Cassol, 2001:).*

A fines de la década del noventa un suceso hará cambiar radicalmente la vida profesional de este autor y, como ya fue dicho anteriormente, señalar una nueva tendencia en el panorama del humorismo brasileño: la trasposición de un guión de historieta para el lenguaje de animación. La feliz concepción del cortometraje «Deus é Pai» hizo que esta película ganase muchos premios y proyectó nacionalmente el nombre de Alan Sieber. También fue responsable por el surgimiento de una nueva productora de dibujos animados, Toscographics, y motivó la transferencia de este autor para la ciudad de Rio de Janeiro, donde reside actualmente. A parte de su muy exitosa trayectoria como autor de cortometrajes de animación, Alan Sieber sigue publicando tiras diarias en distintos sitios de la web y prepara la edición de un libro con su compilación.

Silvio Ayala, nació en Porto Alegre en 1971 y tiene una actuación bien ex-

presiva como promotor de talleres de *graffiti* y artes gráficas. Además de un libro para la colección también realizó un programa de radio entre 1996-1999 que trataba cuestiones referentes al humor gráfico y la historieta, el programa «Arte Final». En la década del noventa publicaba un periódico libertario, *Bobo da Corte*. Actualmente vive en Sao Paulo.

Un aspecto que también debe ser revelado con respecto a la década del noventa es el surgimiento de dibujantes que trabajan para revistas y publicaciones extranjeras, como Daniel HDR: «HDR comenzó con trece años editando un fanzine informativo sobre historieta y hoy es uno de los más solicitados dibujantes brasileños del estilo manga [...]. Tiene contrato con la editora norteamericana Dark Horse, para la cual hace la adaptación oficial de la historieta de la serie *Digimon*, publicada en Estados Unidos, España y Japón» (Cassol, 2001).

Y Eduardo Muller: «Alumno de HDR, Eduardo Muller también descubrió en el manga una manera de ganar la vida con el trazo. Desde 1998 publica sus dibujos en *Amiparo* y *Mangá Brasil*, todas revistas de São Paulo. Para los norteamericanos trabaja para la productora Art & Comics» (Cassol, 2001).

El reconocimiento de su talento por parte de la gran industria es un hecho significativo, pero tiene su contrapartida en la ausencia de individualidad en el trabajo que es realizado por esos dibujantes.

Conclusión

Ahora que estamos por terminar este panorama de casi un siglo de difíciles pero continuos progresos del lenguaje de la historieta en esta región tan interesante desde el punto de visto histórico, geográfico y político, caben algunas consideraciones sobre el porvenir de publicaciones y autores. Parece que vivimos un momento de transición, donde factores negativos como la casi endémica crisis económica, la concurrencia con otros medios y el material importado, son enfrentados por la creatividad casi compulsiva de editores y dibujantes, que manipulan las nuevas tecnologías en su favor y buscan nuevas esferas como la web para divulgar los frutos de su imaginación delirante. Puesto que son descendientes de aventureros que nunca tuvieron miedo de luchar por sus ideales y para quien la frontera es una línea imaginada, un trazo, y que debe siempre ser transgredido.

Referencias

Cassol, Daniel: *Aplauso*, n. 26, Porto Alegre, 2001

Damasceno, Athos: «Imprensa Carichata do Rio Grande do Sul no século XIX», Editora Globo, Porto Alegre, 1962.

Fonseca, Joaquím da.: «Caricatura: a imagem gráfica do humor», Artes e Oficios, Porto Alegre, 1999.

Goidanich, Hiran: «Apresentação», en «III Salão Internacional de Desenho de Imprensa de Porto Alegre», Catálogo, Porto Alegre, 1994.

Goidanich, Reverbel, Carlos: «O Gaúcho», LP&M, Porto Alegre, 1998.

Pasavento, Sandra Jartahy (coord.): «Porto Alegre carichata: a imagen conta a historia», EU/Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, 1993.

«III Salao Internacional de Desenho de Imprensa»: Catálogo, Porto Alegre, 1994.

Santos, Roberto Elisio dos; Vasques, Edgar: «Sottovoce, a morte fala baixo», L&PM, Porto Alegre, 1999.

–: «Para reler os quadrinhos Disney: linguagem, evolução e análise de HQs», Edições Paulinas, São Paulo, 2002.

EXPERIENCIAS

Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico-social de la génesis a la actualidad

Gazy Andraus
Historietista e investigador del Núcleo de Investigaciones de la Historieta de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, Brasil

Resumen
Presenta una breve descripción histórica de la evolución de los fanzines en el mundo y discute la importancia de estas publicaciones para la producción mundial de historietas. Hace un panorama de la evolución de los fanzines y revistas alternativas en Brasil, desde su aparecimiento en 1965 hasta en inicio del siglo 21, dividindo la descripción por décadas y presentando las principales publicaciones y autores de fanzines en el país. Dedica una atención especial a la influencia de la Internet in los fanzines de la actualidad.

Abstract
Presents a brief historical description of the evolution of fanzines in the world, discussing the importance of those publications for the global comics productions. Focuses on the evolution of fanzines and alternative comics publications in Brazil, from its first publication, in 1965, to the 21st. Century, dividing it in decades and present their main Brazilian publications and authors. Gives special attention to the influence of the internet on the fanzines now.

Compendio histórico del fanzine mundial

Fanzine, o como es conocido también en la forma abreviada *zine*, es un vehículo impreso de comunicación informacional alternativo, muchas veces de carácter contestatario y de libre expresión artística que se configura como parte integrante de los finales del siglo XX penetrando en este nuevo milenio con posibilidades de recursos materiales y estéticos vinculados directamente a la tecnología disponible, pero específicamente con las computadoras y la navegación virtual de internet con sus variantes, las que pueden o no perpetuar la existencia anárquica de los fanzines, con posibilidades de convertirlos en hibridizados y virtualizados.

El concepto de fanzine está sujeto directamente a la libre expresión alternativa y a la prensa, pero específicamente a la prensa alternativa. El inicio del fanzine en el mundo o lo que podría ser llamado de *protozine*, se remonta básicamente a la Roma de dos mil años atrás con las *Actas Diurnas*, una especie de periódico escrito en tablas blancas bajo la orientación del emperador Julio César, que se fijaba diariamente en los muros del Forum y que contenía inicial-

mente informaciones oficiales del gobierno para el pueblo, pasando después a la divulgación de accidentes y acontecimientos sociales con menor rigidez. Se podían encontrar después junto a los trovadores medievales, que cantaban odas al amor, poesías, hechos y críticas sociales y políticas (lo que provocó que a partir de 1395, Carlos VI, rey de Francia, prohibiese los trovadores en la libre expresión de aquellos dos últimos ítem) y también pasaron por los auspicios del Renacimiento europeo, en 1500, cuando los correos, entonces bajo la tutela gubernamental, facilitaran el intercambio entre las cartas populares, que traían y llevaban informaciones de familiares y amigos desde sus tierras natales a otras ciudades y países de Europa (Incontri: 1991).

Como algunos fragmentos de esas cartas contenían novedades y curiosidades de varios asuntos, pasados en limpio y escritos a mano en varias copias, las que a su vez eran vendidas en las calles, se puede sospechar que de ahí provenga la epigénesis de lo que se convencionó en llamar fanzines.

La verdadera idea de los fanzines, sin embargo, surgió en Estados Unidos en la década del treinta, en forma de boletines y magazines informativos creados por los fanáticos de la ficción científica, en aquella época considerada subliteratura (Magalhães: 1993). Los pioneros fueron los fanzines *The Comet* (El cometa), lanzado en mayo de 1930 por Ray Palmer y *The Planet* (El planeta) de fecha junio de 1930 editado por Allen Glasser. La intención priorizada era la de incentivar el intercambio entre los lectores de tal género literario, promoviendo los pertinentes debates entre los amantes de estos relatos.. En realidad, el término fanzine sólo fue definido como tal en la siguiente década, en 1941 por Russ Chauvenet utilizando justamente una contracción de las palabras inglesas *fanatic* y *magazine* o sea fanático de magazine (o revista).

A mediados de la década del sesenta, el *american way of life* y la guerra de Vietnam dejaron insatisfechos a una gran cantidad de jóvenes de Estados Unidos que expresaban la contra-cultura, o *underground*, por medio del arte alternativo en la música, en el cambio de hábitos y también en las historietas a través de autores norteamericanos *marginales* (no profesionales), como Robert Crumb y Gilbert Shelton, que autoeditaban sus propios trabajos culminando en la creación de la revista alternativa *Zap Comics*. Así, bajo tales influencias político sociales y culturales, los fanzines y revistas alternativas comenzaron su diversificación y expansión por muchos otros países además de Estados Unidos, como ocurrió en Francia, Bélgica, Alemania, Portugal y a partir de 1965 también en Brasil.

La importancia cultural de los fanzines. Su distinción entre revistas alternativas y su posición histórico social en Brasil

La diferencia entre fanzines y revistas alternativas se encuentra en el libro «O que é Fanzine» (Lo que es el fanzine) (Magalhães, 1993) en el que su autor especifica que los primeros, tratan asuntos referidos a determinados temas con artículos, textos, reseñas críticas sobre, por ejemplo: cine, historietas, música, entre otras . En tanto que los segundos traen en sus páginas trabajos ar-

tísticos como historietas, ilustraciones y poesías así como otras creaciones de libre expresión. Aunque exista esa distinción formal entre fanzine y revista en Brasil se hizo la convención denominar como fanzine a cualquier publicación independiente, contenga esta historietas, poesías, textos referentes a determinados asuntos o, inclusive, que estén todos mezclados. Sin embargo es importante congeniar que el concepto básico de un fanzine se refiere al hecho de no dirigirse al comercio o lucro, y si a la manutención comunicacional de informaciones relacionadas únicamente a la libertad de expresión y a la voluntad de sus idealizadores. Aún, según el autor citado, «el fanzine es una publicación independiente y apasionada, casi siempre de pequeña tirada, impresa en mimeógrafos, fotocopiadoras, o pequeñas impresoras offset. Para su edición contamos con fanáticos aislados, grupos y asociaciones o clubes de fanáticos de determinado arte, personaje, personalidad, hobby o género de expresión artística, para un público dirigido, pudiendo abordar un tema único o una mezcla de varios» (Magalhães, 2003: 27).

Figura 1: El fanzine *Zap Comix*.

Esta opinión sintetiza la razón de la existencia de los fanzines y su multiplicación de formatos ,que, aunque inicialmente producidos en mimeógrafos, ganaron mayor profusión por el abaratamiento de las máquinas fotocopiadoras, principalmente en la década del ochenta, cuando conservadas las particularidades, representaron lo mismo que la imprenta significó para la década del setenta en Brasil (Magalhaes, 2003: 89).

La cuestión de la edición alternativa está íntimamente relacionada a la imprenta marginal y a la represión debido a la dictadura brasileña de los mediados de la década del sesenta hasta mediados de la del setenta. En aquel período, la imprenta alternativa era la forma que los opositores hallaron para manifestarse, a través de la información, a los órganos atrillados al gobierno represor hincado en 1964. El acto institucional no. 5 reprimía la libre expresión, que halló una salida a través de las sátiras y críticas políticas en ediciones alternativas desde el 1964 como resultó en el periódico *Pif-Paf*, dirigido por Millor Fernández, y el semanario *Amanhã* destinado a los trabajadores y confeccionado de estudiantes de la escuela de

PASQUIM
NADA SE FAZ SEM O APOIO DOS ESTUDANTES!
O PRETO VELHO ME OLHOU E DISSE: "HUM, ENTÃO EMBAIXADOR E' ISTO?"
A ATRIZ DECLAMAVA: "ASSASSINO! ASSASSINO!" E UM POLICIAL INVADIU O TEATRO PARA SALVÁ-LA.
ENTREVISTA COM
PASCHOAL CARLOS MAGNO
PAG. 6

Figura 2: *O Pasquim*, la más importante publicación humorística brasileña en la lucha contra la dictadura militar.

filosofía de la universidad de São Paulo, entre otros. Lo más significativo, surgido en 1969, fue *O Pasquim* (El pasquín) que aparecía con trabajos de Jaguar, Henfil y Millor Fernández. A partir de 1975, la dictadura comienza a debilitarse y aparecen frentes democráticos editando tabloides y periódicos en defensa de las minorías, como los indígenas y el público femenino. Otros senderos encuentran artistas y poetas que, profundamente disgustados con la situación militar vigente en Brasil, hallaron diferentes formas de expresión como el poema-proceso, el arte-postal (movimiento alternativo de poesía más conocido por generación mimeógrafo), el cine y finalmente, las revistas alternativas de historietas y humor (Magalhães, 2003).

Con el éxito del periódico *O Pasquim* nuevos autores comenzaron a producir sus revistas alternativas, impresas en talleres gráficos con tiradas no muy grandes, vendidas de mano en mano o en locales culturales. Este fue el caso de la revista *Balâo* (Globo) que trajo en sus páginas autores que en la época se iniciaban en las universidades y hoy son consagrados en el área de las historietas brasileñas. Surgido en 1972, de las manos de alumnos de la Universidad de São Paolo, *Balâo* aportó nombres como Angeli, Laerte, Xalberto, Caruso y Luis Gé.

En la misma época otras revistas y álbumes surgieron con autores brasileños y extranjeros, como *Garatuja*, *O Bicho*, *Grilo*, *Risco*, *Fradi*, *Contos de Lugar Nenhum* (Cuentos de ningún lugar), todos presentando historietas, sátiras y cartones intelectuales, críticos y al mismo tiempo viscerales en una amalgama que potencializaba lo que había de mejor en el rol creativo de las historietas brasileñas (y también extranjeras). Más, alternativas (como *Balâo*) pero no por ello menos creativas , surgieron otras ediciones como *Ôxente* de Joâo Pessoa y *Maturi* de Rio Grande do Norte. Esto sólo para mostrar que proporcionalmente, en un país tan grande como Brasil, la cultura hervía, si no en forma oficial, por lo menos marginalmente.

Los fanzines en Brasil
De los pioneros a internet

Los primeros fanzines nacionales editados fueron los boletines impresos

en mimeógrafos por los fanáticos de las historietas. Estos eran distribuidos por correo en forma gratuita y el objetivo fundamental era establecer un intercambio de comunicación entre los fanáticos de este tipo de expresión artística (las historietas).

El primer fanzine publicado en el país fue *O Ficção* (La ficción) de Edson Rontani, de la ciudad de Piracicaba, en el estado de São Paulo, un boletín informativo del Intercambio Ciencia-Ficao Alex Raymond, lanzado en octubre de 1965. El segundo fanzine brasileño fue *O Boletim do Herói* (El boletín del héroe) lanzado en Minas Gerais por Agenor Ferreira, en 1968, también en mimeografado. Además de estos se consideran como pioneros otros títulos como *O Boletim do Clube do Gibi* (El boletín del club de las historietas), *Vivendo o Quadrinhos* (Viviendo las historietas), *Fanzine*, también de Edson Rontani y *O Na Era dos Quadrinhos* (La era de las historietas), de Gutemberg Cruz Andrade, que también fundó, en los mediados de la década del sesenta *O Clube da Editora Juvenil* (El club de la Editora Juvenil). Magalhães (2003) explica que estas asociaciones eran importantes también como mantenimiento del intercambio de informaciones entre los aficionados a las historietas, incentivando, por medio de conferencias y exposiciones, la lectura y la investigación de las historietas.

De este período del fin de la década del sesenta y del setenta, diversas asociaciones aparecieron, como el Grupehq, en Natal, en Rio Grande do Norte, además de muchos fanzines que fueron surgiendo por el Brasil, como el ya mencionado *Maturi*, en 1975, importante divulgador alternativo de la producción de historietas nordestina. En Paraíba, Deodato Borges concibió *As Aventuras do Flama* (Las aventuras de Flama) en 1963 y Emir Ribeiro en 1978 crea *Welta*, revista alternativa sobre una super heroína brasileña. Enrique Magalhaes concibe *María* a partir de 1976, y en la década del ochenta continúa sus arremetidas con el fanzine *Marca de Fantasía*, título que posteriormente se convertiría en el nombre de su editora independiente; en 1990 lanzó *Nhô-Quim*, en sustitución de *Marca da Fantasía*.

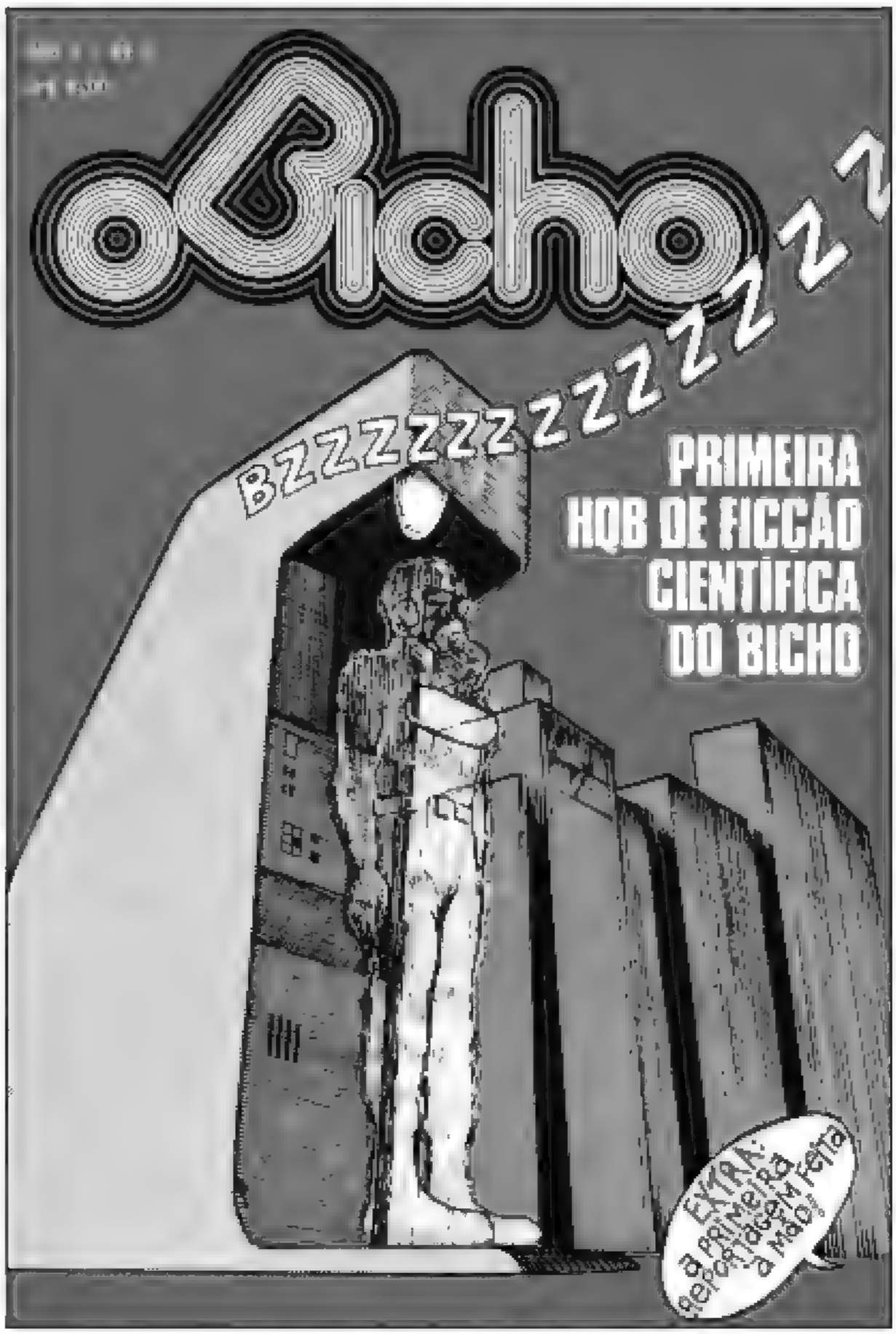


Figura 3: *O Bicho*, popular publicación humorística de la década del setenta.

Investigadores brasileños consideran que, hasta 1976, los fanzines de Brasil se tenían como pioneros, insertados en una fase menos teórica y formada por fanáticos de historietas de super héroes, el lejano oeste e infantiles, sobretodo producidos por la Editora Brasil América Ltda., la EBAL (Magalhães, 2003: 71).

La década del ochenta

En la década del ochenta los fanzines brasileños se expandieron tanto en cantidad como en libertad de concepción gráfica, avalados por el crecimiento del número de máquinas fotocopiadoras. Si antes, por los mimeógrafos, los fanzines difícilmente traían imágenes (Edson Rontani conseguía insertar algunas en su mimeógrafo a través de una técnica extremadamente difícil, que utilizaba parafina y estilete), ahora la tarea era sencilla. Según Magalhães, en este período se destacaron tres polos de producción fanzinera, los estados de Bahía, São Paulo y Rio Grande do Sul.

En el sur pueden ser citados el *Suplemento Quadrinhos* de Delemiro TupyAssú e *Historieta* de Oscar Kern, este último publicado hasta hoy. Además de estos, el *Grupo Juvenil* y *Fanzim* de Porto Alegre y *PolitiQua*, de José Carlos Ribeiro.

En São Paulo había el *Quadrix* de Worney, el *Factus* de Alvimar (que también lo realizó en offset, hasta la actualidad), y *Barata* (La cucaracha), que era editado en forma cooperativa, encabezado por estudiantes universitarios como Flavio Calazans.

En Bahía despuntó *O Nostalgia dos Quadrinhos* (La nostalgia por las historietas) y *Boletim dos Quadrinhos* (Boletín de las historietas), en tanto que en otros estados *O Singular Plural* de Maranhao y *Psiu* de Edgar Guimaraes en Minas Gerais.

Así, como el mercado oficial nacional privilegia el material del exterior (principalmente Walt Disney, super-héroes y ahora los mangas), los autores brasileños se unieron a los fanáticos y acabaron por promover involuntariamente uno de los mayores cuadros de publicación alternativa del mundo. Esto puede ser comprobado por el catálogo de la exposición internacional de fanzines que anualmente realiza España, específicamente en Ourense, el que contiene todas las publicaciones recibidas con sus editores y dirección para la correspondencia. Año tras año , los organizadores de la exposición han visto crecer el número de participantes brasileños. Así, el Brasil se configura como uno de los países con mayor número de fanzines presentes en sus catálogos (Expozines).

Está claro, que esto se debe a la falta de posibilidad de publicación profesional, sin embargo también se vincula la cuestión histórica del país, del gobierno militar hasta la apertura total y la llegada de la democracia, fundamentalmente en la segunda mitad de la década del ochenta. En ese sentido es importante resaltar la crisis económica de ese período, que acarreó una inflación galopante que aumentó los costos del papel y de las copias, afectando así tanto el mercado oficial de historietas, que en su mayoría contenía material importado, y la producción marginal financiera. Esta situación de inseguridad económica explica la extinción de muchos fanzines y la corta sobrevivencia de

otros, que muchas veces llegaban al primer número solamente, así como las parcas revistas alternativas de historietas del mercado.

La constancia inconstante de la edición y publicación, además, es la marca que los identifican pues se une también a los efluvios exclusivos de los deseos y fanatismo de sus autores.

La década del noventa

La década del noventa vino a cultivar y reafirmar el fanzinato brasileño. Eventos del área surgieron en diferentes estados del Brasil. En Rio de Janeiro, la 1ª Bienal de Historietas premió la categoría de fanzines. Eventos anuales nacionales, como Troféu Angelo Agostini y el Troféu HQMIX, trajeron, además de las habituales categorías de mejor historieta, guionista, diseñador y revista, también la categoría de mejor edición independiente y fanzine.

Las ciudades de Jaboticabal y Araraquara, en el estado de São Paulo, fueron sedes de eventos como el Araraquarazine, con debates, conferencias y el incentivo a exposiciones de fanzines e historietas. Muchos fanzines iniciados en la década del noventa, otros pocos, que nacieron de fanáticos en la década del setenta, como *O Historieta*, resisten hasta hoy. Centenas de fanzines surgieron de una hora para otra, así como luego desaparecieron o cedieron el lugar a otros.

En esa década Enrique Magalhães rinde una acción homenaje a un personaje de historietas; Baixim del dibujante Henfil, al concebir el fanzine *Top!Top!* que traía entrevistas con autores nacionales y extranjeros así como historietas variadas. Creó también

Figura 4: El fanzine *Top-Top*, publicado en 1996, hace homenaje a Edson Rontani y su fanzine *Ficção*, la primera publicación del género en Brasil.

Tyli-Tyli, después *Mandala*, tal vez la única revista alternativa de historietas de autor de temática fantástico-filosófica, mística y esotérica. Antonio Amaral, del Piauí, concibe su álbum «Hipocampo», mezclando regionalismos con elementos matemáticos y oriundos de la biología, con textos dadaístas y surrealistas en historietas de vanguardia. Henry Jaepelt, de Santa Catarina publica en el fanzinato historietas de difícil comprensión a la primera lectura, pues sus guiones se consideran muchas veces como herméticos, mientras fanzineros de todo Brasil elaboran ediciones autorales o colectivas, que pasan a publicar de forma *explosiva* las centenas de autores brasileños emergentes en la última década del siglo, con fanzines

Figura 5: *Singularplural*, fanzine producido en el nordeste de Brasil.

como *Barata* y *Bifa*, *Panacea*, de São Paulo que evolucionó de sencillas fotocopias xerox en formato A5 hacia una revista en el formato de magazine y con portada en colores; *Ideario* y *Phobus* de Minas Gerais, *Arghhh!* del cineasta *trash* Peter Bayestorf, de Rio Grande do Sul, además de otros más que invaden los correos brasileños e internacionales.

Una particularidad importante a destacar en ese período –como también en anteriores–, es que muchos autores brasileños profesionales, como el ya fallecido Flavio Colin y principalmente el aún activo Shimamoto, publican constantemente sus trabajos en fanzines, colaborando activamente, inclusive en las secciones de cartas, lo que promueve una interacción entre fanáticos y profesionales. De la misma forma, algunos autores alternativos brasileños jugaron y todavía juegan, un importante papel en el fanzinato nacional, como Lourenzo Mutarelli, que comenzó su carrera en los fanzines y revistas alternativas; Marcatti, que se inspiró en el espíritu *underground* de la década del setenta, imprimiendo sus historietas escatológicas en offset propio y vendiéndolas alternativamente. Flavio Calazans, que fue un activo autor y divulgador del fanzinato nacional; Gian Danton, que comenzó en el fanzinato y editó alternativamente, pero con distribución nacional en estanquillos, la revista *Manticore*; Wellington Srbek que tiene publicadas varias ediciones alternativas, algunas en compañía del veterano Flavio Colin; Edgar Franco, que junto a otros autores, imprimió un estilo innovador en la forma de elaborar historietas, entre otros.

En 1995 fue lanzado el *Almanaque de Fanzines*, elaborado por la Arte-de-Ler Editora, que registró hasta aquel período la situación de los fanzines nacionales y sus colaboradores, catalogándolos y separándolos porcentualmente por los estados brasileños, además de traer entrevistas y reseñas de los fanzines recibidos por los editores (Albernaz,1995). El almanaque sirvió de guía y parámetro de la situación fanzinera brasileña de aquel período, pero no tuvo continuidad y fue producido en una tirada no muy abundante, siendo ahora una pieza rara.

De toda la producción fanzinera de la década del noventa se podrían señalar muchos títulos, autores y editores, pero excedería las intenciones de este artículo. De cualquier manera, algunos merecen ser mencionados, tanto por su im-

portancia en el área, como por la continuidad de su trabajo, que avanza hasta la década actual, como Edgard Guimaraes, que produjo uno de los más relevantes trabajos en el rol del fanzinato: su fanzine *QI*, que anteriormente se llamaba *IQI* (Informativo de historietas independientes), publicado bimestralmente y que ya cuenta con 66 ediciones, trae una referencia que será muy valiosa en el rescate histórico cultural del período (Guimarães,2004). Debemos señalar también a otras editoras alternativas como la Marca de Fantasía, de Enrique Magalhães, que publica revistas de cultura e historietas, álbumes de historietas, miniálbumes de historietas humorísticas, libros teóricos de investigadores nacionales y extranjeros y muchos del universo alternativo brasileño. Otra contribución importante viene del fanzinero André Diniz, que después de varios trabajos fanzinísticos impresos en papel junto con Antonio Eder, concibió la editora virtual NonaArte que sitúa en Internet (NonaArte, 2003), además del catálogo costumbrista, historietas, álbumes, revistas, libros y toda una gama de materiales referentes a las historietas que los navegadores-lectores pueden leer *on line* o bajar en formato pdf. André Diniz posee también una serie de mini álbumes alternativos que tratan de la época de la dictadura en Brasil en forma novelada en historietas.

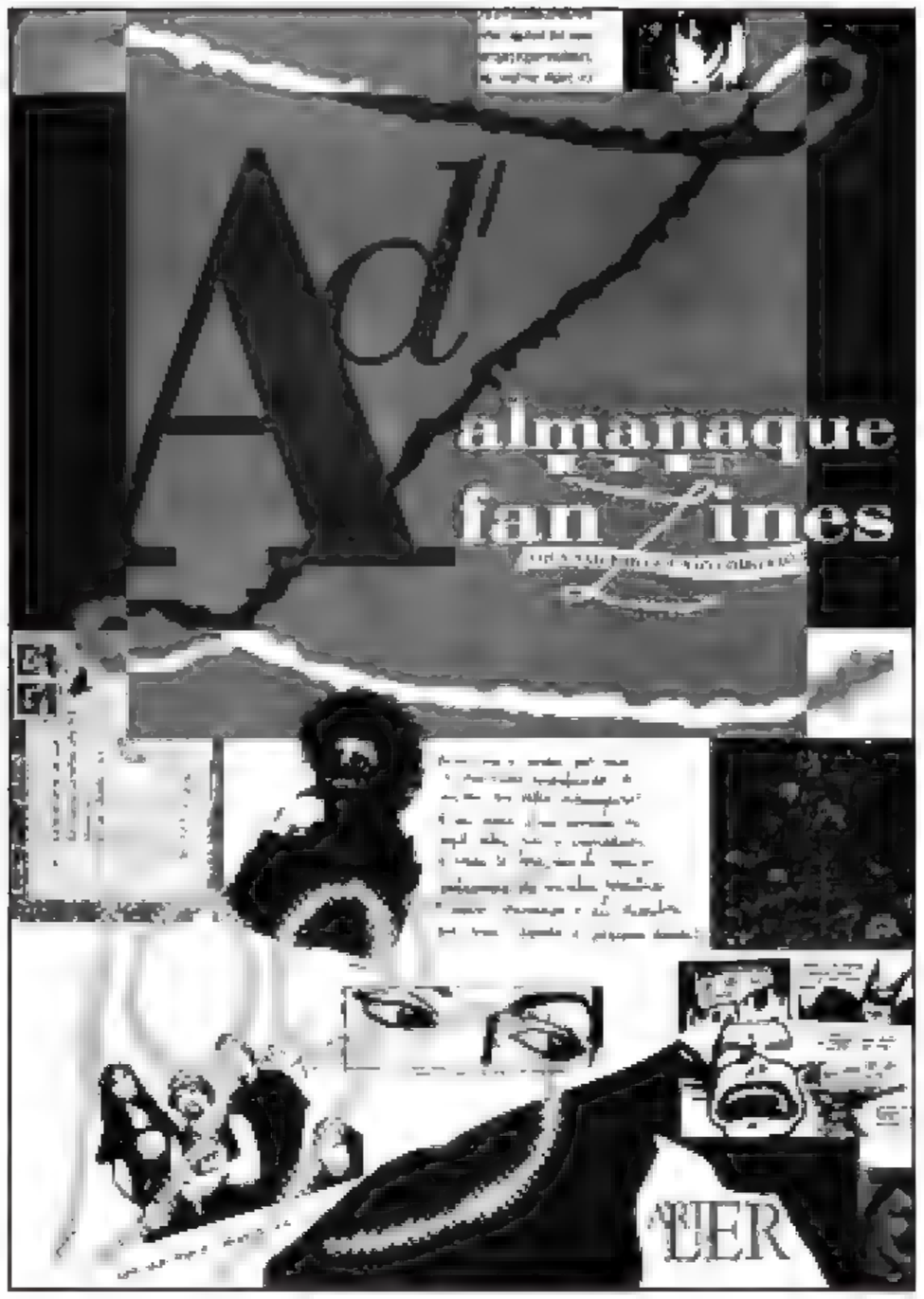


Figura 6: La preocupación con el registro de la memoria de los fanzines, hecha por los propios productores.

La actualidad

Desde el final de la década del noventa hasta inicios del 2004, el mundo de las historietas se ha visto absorbido por los mangas, que además de amenazar la supremacía de los superhéroes, influyen en las nuevas generaciones de fanzines. La influencia inicialmente tímida del estilo estético de las figuras y la narrativa del manga, puede ser encontrada en varios fanzines brasileños desde los mismos mediados de la década del ochenta. En aquella época, poco se escuchaba hablar del manga en occidente, así mismo, algunos autores fanáticos de historietas ya utilizaban un poco de su carga expresiva en los diseños; en el fanzine *Barata*, por ejemplo, Alexandre Barbosa y Flávio Calazans mostraban explícitamente sus diseños con los ojos grandes y caras en el estilo caricaturizado de las historietas japonesas. Pero fue en la misma década del noventa que la influencia se extendió. En cuanto el estilo manga entraba en simbiosis con los superhéroes norteameri-

Figura 7: La invasión de los fanzines estilo manga, denotando la popularidad de historietas japonesas en Brasil.

canos, las ventas de mangás por el mundo aumentaban cada año. Eso influyó en generaciones de historietistas, inclusive brasileños, como el gaucho Daniel HDR, que inició sus trabajos con un estilo casi académico en los fanzines y después transformó su arte totalmente para el estilo mangá.

Gran parte de los fanzineros en actividad actualmente, fundamentalmente los más jóvenes, instintivamente o a propósito, insertan elementos del manga en sus historias publicadas alternativamente; hay diversos grupos expandidos por el Brasil que se estructuran montando *mangazines* –o sea, fanzines utilizando el estilo manga– buscando la profesionalidad. Uno de estos grupos es Amicorum, de Belo Horizonte, que publica un fanzine homónimo, con versión en internet (Amicorum, 2003).

Internet caracteriza un nuevo espacio y vehículo para presentar los fanzines, sin embargo muchos fanzineros se han percatado de que, aunque puedan realizar y concebir sus fanzines *virtuales*, muchas veces necesitan de su contraparte impresa (y viceversa). Así mismo, es importante citar algunos fanzineros virtuales brasileños: *O Liga Fanzine* (La liga fanzine), o *sitio definitivo del universo independiente!*, según consta en su *homepage* (Ligazine, 2003); *Areia Hostil* (Área hostil), que también se presenta como edición impresa (Areia Hostil, 2003); *A Aparecida* (La aparecida) que se caracteriza por divulgar otros fanzines (Aparecida, 2003); además de sitios como *Omelete* (2004) y *Universohq* (2004), que son vitrinas de materiales sobre las historietas, cine y música. Existe todavía el fanzine *Alan Moore, Señor do Caos* (2003) de José Carlos Neves, que aborda no sólo el objeto de su gusto principal –la obra del guionista inglés de historietas Alan Moore– sino que también proporciona una galería importante con entrevistas a varios profesionales de diferentes áreas, desde la académica y literaria a las historietas. Se destaca, por fin el fanzine virtual *Enciclozines: a primeira enciclopédia de fanzinistas* (Enciclozines: la primera enciclopedia da fanzinistas) (Lima, 2002), creada por el fanzinero Joás Días de Lima (Jodil) con la intención de mantener actualizada una especie de página virtual alternativa con la biografía de los fanzineros, pero actualmente desactivada.

La diferencia básica entre las nuevas generaciones de fanzineros, fundamentalmente los de manga, y los de las décadas pasadas, en Brasil, radica en que

aunque el carácter de pasión a la profesión sobrevenga a ambos, los anteriores, por estar más comprometidos que los más jóvenes desde el punto de vista crítico, social y contracultural (*underground*), terminan ostentando el fanzinato no sólo como un hobby, sino más bien como bandera idealista que pacta con la libertad de ejercer su derecho a la libre expresión, lo que se refleja, inclusive en los formatos variados y creativos de los propios fanzineros. En este sentido es posible presentar como causas de esos cambios algunas hipótesis, tales como la globalización y la pulverización de conceptos anteriores como dictadura y libertad, que aparentemente se perdieron en medio de todo este enredo informacional y universal.

Los autores nacionales reflejan bien el camino que los amantes de las historietas han recorrido en Brasil; aparte de los fanzineros y autores alternativos del noveno arte, muchos de ellos se convirtieron en investigadores académicos concibiendo historietas, exponiéndolas en los fanzines elaborados por ellos y convirtiéndose en auto editores, delineadores, diseñadores gráficos, llegando, en algunos casos, a convertirse en propietarios de máquinas fotocopiadoras y/o de offset buscando su lugar en el ámbito universitario De cierta manera estos mismos autores nacionales que no tienen un lugar seguro en los espacios gráficos de las editoras brasileñas de historietas y libros se percataron que necesitaban ellos mismos, reforzar en la sociedad brasileña la importancia de las historietas como elementos mediadores relevantes y parecen haber percibido que fundamentalmente al abrazar la carrera de profesores universitarios es que los grandes medios brasileños, el público y los críticos se permitirían escuchar y respetar los lectores de *revisticas* de imágenes dibujadas.

Consideraciones finales

Un fanzine es mucho más que una revista alternativa fotocopiada. Es una edición alternativa independiente, que puede discurrir en diversos géneros y temas, como la ficción científica, la literatura general, la poesía, la música, la anarquía, la resistencia, la ecología, el libelo a la libertad, la historieta y muchos más.

«Lo que caracteriza un fanzine primordialmente es la personalidad que su director le imprime» (Guimarães, 2004:21). Su propia presentación gráfica y formal no tiene restricciones, imposiciones o límites, pudiendo existir publicaciones de cualquier tamaño y aspecto, pasando por formatos totalmente irregulares, cuyas materias gráficas pueden ser montadas con tijera y cola, o a través de los recursos más sofisticados de *softwares* de computación actuales.

Así el fanzine constituye una eficaz posibilidad para la manifestación de ideas y conceptos, que son transmitidos de forma anárquica, libre y sin censura.. Su importancia como elemento cultural constructivo imprescindible a la formación humana fue, incluso, reconocida hasta por uno de los mayores enemigos de las historietas, del Dr. Fredric Wertham, en su último libro «The World of Fanzines» (El mundo de los fanzines), publicado en 1973 (Christensen, Seifert, 1997: 43).

Los fanzines surgieron en Brasil en 1965, como forma de intercambio entre los lectores de historietas; la dicta-

dura militar apretó la voluntad de la libre expresión, estimulando publicaciones independientes y fanzines, en todos los segmentos, principalmente en las historietas. Por haber sufrido perjuicios y persecución, además de una pésima conducción del mercado, generaciones de amantes del noveno arte, fueron obligados a solidificar su pasión por medio de la publicación de historietas en fanzines, sobrepasando las décadas siguientes, presentando su *boom* en la década del ochenta y manteniendo un equilibrio en la del noventa. Al final de esta e inicio del siglo XXI el fanzinato aparentemente pulverizó su vertiente anárquica, diluyendo sus mensajes e ideales, amalgamando su estética en general con elementos del manga.

Aún así la profusión del fanzine, sus diversos formatos y composiciones anárquicas se mantienen no sólo en Brasil, sino en el mundo entero. Es este el palco brasileño, en que la importancia del fanzinato nacional, denota la resistencia (y existencia) de un nicho de autores de historietas de todos los segmentos desde las tradicionales a las más vanguardistas.

Siendo así, la edición independiente alternativa es importante para el mundo como bandera y resistencia por una forma libre de expresión. En Brasil esa importancia aumenta, pues los fanzines vuelven también, los nichos en los cuales se subsiste, aún no oficialmente, la profesión de historietista.

A pesar del carácter democrático y amplio de los fanzines no se sabe como estos serán en el futuro, debido al juego con la virtualidad de las computadoras, pero en Brasil, así como en muchos países del tercer mundo, los fanzines son, todavía, la tabla de salvación por la cual los historietistas pueden extenderse, atravesando fronteras vía correo normal o virtual y sirviendo de vehículo para que los autores brasileños de historietas expresen sus ansias por medio de su arte.

Referencias

Albernaz, Bia: «Almanaque de fanzines», Arte de Ler Editora, Rio de Janeiro, 1995.

Amicorum. Sitio disponible en www.amicorum.cjb.net. (visitado el 28 oct. 2003).

Aparecida. Sitio disponible en http://www.aparecida.blogger.com.br/ (visitado el 28 oct. 2003.

Aria Hostil. Sitio disponible en http://www.ariahostil.com.br/ (visitado el 3 nov. 2004).

Christensen, William; Seifert, Mark: «A Ascenssão da Besta», *Wizard*, n. 7, Editora Globo, São Paulo, feb. 1997.

Ezxpozines. Xornadas de Ourense. Sitio disponible en http:www. Geocities.com/xornadasbd/expo2000.htm (visitado el 2 nov. 2003).

Guimarães, Edgar: «Estacao Terra: Comunicacao no tempo e no espaco», Moderna, São Paulo, 2004.

Ligazine. Sitio disponuble en http://www.ligazine.com.br/ (visitado el 28 oct. 2003).

Lima, Joás Dias de: "Enciclozines: a primeira enciclopédia de fanzinistas", disponible en http://www.enciclozines.hpg.ig.com.br/index.htm (visitado el 19 dic. 2002).

Magalhães, Henrique: "O que é fanzine", Brasiliense, São Paulo, 1993.

–: "O rebuliço apaixonante dos fanzines", Marca de Fantasia, João Pessoa, 2003.

Marca De Fantasia. Sitio disponible en http://marcadefantasia.sites.uol.com.br (visitado el 28 oct. 2003).

Neves, José Carlos: "Alan Moore, o Senhor do Caos", disponible en www.alanmooresenhordocaos.hpg.ig.com.br (visitado el 28 oct. 2003).

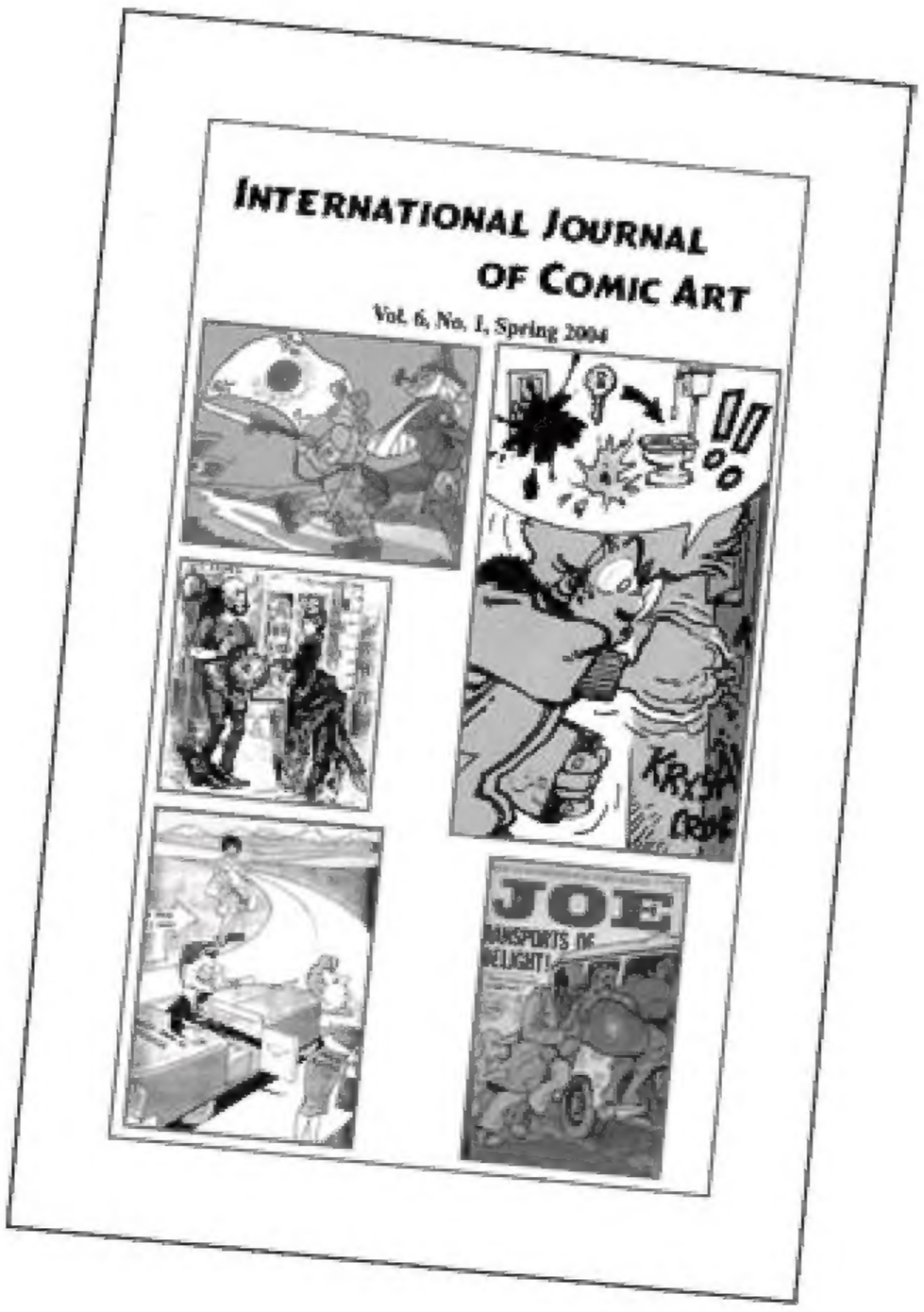
Nona Arte. Sitio disponible en http://www.nonaarte.com.br/ (visitado el 28 oct. 2003).

Omelete. Sitio disponible en http://www.omelete.com.br/omelete.asp (visitado el 8 abr. 2004).

Universohq. Sitio disponible en http://www.universohq.com/ (visitado el 8 abr. 2004).

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gainza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social

REIMPRESIÓN - DICIEMBRE 2004